FACULTÉ DE MÉDECINE DE PARIS

Année 1926 — N° —

THÈSE

POUR

LE DOCTORAT EN MÉDECINE

(Diplôme d'État)

PRÉSENTÉE PAR

Louis-Emile-Antoine VEZOUX

Né le 7 Avril 1902 à Thiers (Puy-de-Dôme)

L'HÉRÉDITÉ MUSICALE

Président de Thèse : M. le Professeur MÉNÉTRIER

PARIS
LIBRAIRIE LE FRANÇOIS
91, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 91

1926

LE DOYEN..... M. ROGER.

I. — PROFESSEURS

	MM.
Anatomie	NICOLAS.
Anatomie médico-chirurgicale	CUNÉO.
Physiologie	ROGER.
Physique médicale	STROHL.
Chimie organique et chimie générale	DESGREZ.
Bactériologie	N...
Parasitologie et histoire naturelle médicale	BRUMPT.
Pathologie et thérapeutique générales	Marcel LABBÉ.
Pathologie médicale	SICARD.
Pathologie chirurgicale	LECÈNE.
Anatomie pathologique	ROUSSY.
Histologie	PRENANT.
Pharmacologie et matière médicale	N...
Thérapeutique	CARNOT.
Hygiène	Léon BERNARD.
Médecine légale	BALTHAZARD.
Histoire de la médecine et de la chirurgie	MÉNÉTRIER.
Pathologie expérimentale et comparée	N ..
Clinique médicale	GILBERT. BEZANÇON. ACHARD. WIDAL.
Hygiène et clinique de la première enfance	MARFAN.
Clinique des maladies des enfants	NOBÉCOURT.
Clinique des maladies mentales et des maladies de l'encéphale	H. CLAUDE.
Clinique des maladies cutanées et syphilitiques	JEANSELME.
Clinique des maladies du système nerveux	GUILLAIN.
Clinique des maladies infectieuses	TEISSIER.
Clinique chirurgicale	DELBET. HARTMANN. LEJARS. GOSSET.
Clinique ophtalmologique	TERRIEN.
Clinique urologique	LEGUEU.
Clinique d'accouchements	COUVELAIRE. BRINDEAU. JEANNIN.
Clinique gynécologique	J.-L. FAURE.
Clinique chirurgicale infantile et orthopédie	OMBRÉDANNE.
Clinique thérapeutique médicale	VAQUEZ.
Clinique oto-rhino-laryngologique	SEBILEAU.
Clinique thérapeutique chirurgicale	DUVAL.
Clinique propédeutique	SERGENT.
Sans chaire	ROUVIÈRE.

II. — AGRÉGÉS EN EXERCICE

MM.	
ALGLAVE.....	Pathologie chirurgic^{le}.
ABRAMI.....	Pathologie médicale.
AUBERTIN.....	Pathologie médicale.
BASSET.....	Pathologie chirurgic^{le}
BAUDOUIN	Pathologie médicale.
BINET.....	Physiologie.
BLANCHETIÈRE.	Chimie biologique.
BRANCA.....	Histologie.
BRULÉ.....	Pathologie médicale.
BUSQUET.....	Pharmacologie et matière médicale.
CADENAT.....	Pathologie chirurgic^{le}.
CHAMPY.....	Histologie.
CHIRAY.....	Pathologie médicale.
CLERC.....	Pathologie médicale.
DEBRÉ.....	Hygiène.
I. de JONG..	Anatomie pathologique.
DUVOIR.....	Médecine légale.
ÉCALLE.....	Obstétrique.
FIESSINGER.....	Pathologie médicale.
FOIX.....	Pathologie médicale.
GARNIER.....	Pathologie expériment.
HARVIER.....	Pathologie médicale.
HEITZ-BOYER...	Urologie.

MM.	
HOVELACQUE....	Anatomie.
JOYEUX.....	Parasitologie
LABBÉ (Henri)...	Chimie biologique.
LARDENNOIS.....	Pathologie chirurgic^{le}
LE LORIER.....	Obstétrique.
LEMAITRE.....	Oto-rhino-laryngologie
LEMIERRE.....	Pathologie médicale.
LÉVY-SOLAL.....	Obstétrique.
LHERMITTE.....	Pathologie mentale.
LIAN.....	Pathologie médicale.
MATHIEU.....	Pathologie chirurgic^{le}
METZGER.....	Obstétrique.
MOCQUOT.....	Pathologie chirurgic^{le}
MONDOR.....	Pathologie chirurgic^{le}
MOURE.....	Pathologie chirurgic^{le}
MULON.....	Histologie.
PHILIBERT.....	Bactériologie.
RIBIERRE.....	Pathologie médicale.
RICHET Fils.....	Physiologie.
TANON.	Physique médicale.
TANON.....	Pathologie médicale.
VAUDESCAL.....	Obstétrique.
VERNE.....	Histologie.
VILLARET.....	Pathologie médicale.

III. — AGRÉGÉS RAPPELÉS A L'EXERCICE

pour le service des examens

MM.	
GOUGEROT.....	Pathologie médicale.
GUÉNIOT.....	Obstétrique.

M.	
RETTERER.....	Histologie

IV. — AGRÉGÉS CHARGÉS DE COURS DE CLINIQUE

à titre permanent

MM.	
AUVRAY.....	Clinique chirurgicale.
CHEVASSU.....	Clinique chirurgicale.
LAIGNEL LAVASTINE..	Clinique médicale.
LEREBOULLET..	Clinique médicale infantile.

MM.	
LERI.....	Clinique médicale.
LŒPER.....	Clinique médicale.
PROUST.....	Clinique chirurgicale.
RATHERY.....	Clinique médicale.
SCHWARTZ.....	Clinique chirurgicale.

CHARGÉS DE COURS

MM. MAUCLAIRE, agrégé...	Chargé du cours de chirurgie orthopédique chez l'adulte pour les accidentés du travail, les mutilés de guerre et les infirmes adultes.
FREY	Stomatologie.
CHAILLEY-BERT.....	Education physique.
LEDOUX-LEBARD	Radiologie clinique.

Par délibération en date du 9 decembre 1798, l'Ecole a arrêté que les opinions émises dans les dissertations qui lui seront présentées, doivent être considérées comme propres à leurs auteurs et qu'elle n'entend leur donner aucune approbation ni improbation

A MA MERE ADMIRABLE

A CELLE QUI SERA MA FEMME

A MON PERE

A MA GRAND-MERE

A MON FRERE

MEIS ET AMICIS

A MON PRESIDENT DE THESE

Monsieur le Professeur MENETRIER
Membre de l'Académie de Médecine.

A MONSIEUR ANDRE CORDEIL

A l'Artiste.
A l'Ami.

Musique adorable, ô Déesse !
Toi qui berces l'enfance et charmes la vieillesse,
Et qui troubles par tes accents
Le cœur des blonds adolescents,
Toi par qui nous voguons vers l'idéale grève,
Musique adorable, c'est toi !
Mère du souvenir et nourrice du rêve,
Qu'il nous plaît aujourd'hui d'invoquer sous ce toit...

Edmond Rostand,

AVANT-PROPOS

Je veux, dès avant d'entrer dans le vif de mon sujet, payer un juste tribut d'hommages et de remerciements aux maîtres qui m'ont guidé dans la carrière médicale.

Que l'expression de ma gratitude aille tout d'abord à Monsieur le Professeur Ménétrier qui a bien voulu accepter la présidence de cette thèse. Lorsque je l'allai voir, je n'avais pas encore choisi de sujet. Le Professeur Ménétrier, grand clinicien, grand observateur, eut tôt fait de découvrir ma passion pour la musique et me proposa cette étude, entre toutes propre à m'enthousiasmer et pour la réalisation de laquelle il a bien voulu me donner des conseils précieux. C'est de tout cela que, bien sincèrement, je veux ici le remercier.

J'ai passé dans bien des services hospitaliers, mais il est des maîtres chez qui j'ai plus longtemps séjourné. C'est à leur enseignement que je dois le peu que je sais. Que MM. les Docteurs Brühl, Baudet, Lévy-Solal, Capette, Guillemot, André Léri, médecins

ou chirurgiens des hôpitaux de Paris, veuillent bien trouver ici l'expression de ma reconnaissance.

Pour étudier l'hérédité chez les musiciens, il fallait, dès l'abord, préciser ces termes. J'ai donc divisé cette étude en trois chapitres. Le premier traite de l'hérédité en général; le second de la musique et des musiciens; le troisième enfin, après un bref coup d'œil sur les études expérimentales faites sur cette question, étudie les manifestations de l'hérédité dans l'histoire de la musique.

Pour ce faire, j'ai eu la curiosité de demander l'opinion de quelques-unes des personnalités les plus marquantes de l'art musical contemporain.

Ce fut d'abord M. Louis Vuillemin, critique musical et compositeur, de qui l'accueil charmant m'encouragea à persévérer. Même courtoisie, même bonne grâce m'attendaient chez M. Prod'homme, auteur de tant de livres remarquables sur la musique ; chez M. le Docteur Cabanès, l'érudit historien de la Médecine ; chez M. Bouvet, administrateur de la bibliothèque de l'Opéra ; chez le célèbre auteur dramatique René Fauchois ; chez M. Georges Pioch, critique musical à l'universelle érudition et dont la bonhommie et l'amabilité sont exquises ; chez le virtuose du piano Robert Lortat ; chez le violoncelliste et chef d'orchestre Francis Touche ; chez M. Maurice Emmanuel, professeur au Conservatoire de Paris ; chez M. Charles Friant, de l'Opéra-Comique ; chez les compositeurs Reynaldo Hahn, Raoul Laparra, Francis Casadesus, Paul Paray; chez M^me^ Wanda Landowska,

dans le salon de qui j'ai pu causer avec M. Marc Pincherle et M. Roland Manuel; chez le grand violoncelliste Pablo Casals et M. Diran Alexanian ; chez le grand pianiste Alfred Cortot, enfin, dont la conversation, proprement, tient sous le charme.

J'ai peur que tous ces remerciements, ainsi exprimés, aient l'air traditionnels et insincères. Il n'en est rien cependant. Et vraiment j'ai été touché d'une réception que je n'espérais pas si pleine de bonne grâce.

Les opinions qu'ainsi j'ai recueillies, pour différentes qu'elles soient, m'ont été précieuses. Il n'eût tenu qu'à elles que cette thèse fût ce qu'elle n'est pas. Si ce travail ne tient pas ce que le titre promet, il n'en faudra accuser que l'insuffisance de son auteur.

PREFACE

L'hérédité ! On en pourrait dire ce qu'Esope disait des langues : C'est la meilleure et la pire des choses.

C'est par elle que le fils recevra en héritage de ses parents les dispositions brillantes qui lui permettront de vaincre aisément dans la lutte pour la vie ou le germe merveilleux autant que mystérieux qui, développé, fera de lui un grand penseur ou un grand artiste. Mais c'est par elle aussi que, chétif irresponsable, naîtra souffrant et misérable, le petit d'homme, taré et taré pour la vie. Victime innocente ; pour améliorer son sort, la science souvent ne pourra rien : être pitoyable et meurtri, il devra porter comme sa croix le poids douloureux de son hérédité pathologique.

Darwin l'a dit : L'hérédité, c'est la loi !

Aveugle et sourde, inexorable et inflexible, tantôt dispensatrice de joie, tantôt dispensatrice de désolation, l'hérédité, loi de la nature, effroyable et belle, douce et terrible, règne implacable sur tout être qui naît d'un autre être. Quelque atroces que soient parfois ses décrets, il ne sied que de s'incliner et d'accepter... *Dura lex, sed lex.*

Ce modeste travail se proposera d'étudier les manifestation de cette grande loi naturelle dans le domaine d'un art. Le pur homme de science me reprochera sans doute l'hybridité d'un tel sujet, mi-scientifique, mi-artistique et estimera qu'on ne peut faire savant travail que sur une matière exclusivement scientifique ; le musicien pur souffrira de voir la froide rigueur de la méthode disséquer brutalement l'art qu'on ne doit pénétrer qu'avec son cœur... Je crois qu'ils auront tort tous deux. Le premier voudra bien admettre que l'étude d'une loi de la nature est nécessaire et scientifique dans tous les ordres de manifestation de cette loi et le second sait bien que l'analyse, même la plus rigoureuse, n'exclut point le très grand respect, fait d'admiration et aussi de reconnaissance, que l'on doit à ceux qui ont légué au monde, royale offrande, les trésors de leur cœur innombrable ; au surplus, mon amour passionné pour la divine Musique sera ma vraie excuse à ses yeux... et lui aussi me pardonnera.

Au reste, il n'est point mauvais et il ne messied pas que, ne fût-ce qu'une fois et en passant, la plus humaine de toutes les sciences et le plus humain de tous les arts s'unissent fraternels en une harmonie apaisante.

Un homme a dit de la Médecine, qu'elle « guérit parfois, soulage souvent, console toujours » ; de la Musique aussi on peut dire qu'elle guérit et qu'elle console. Le médecin, s'il veut être à la hauteur de

sa tâche magnifique, doit être un homme de cœur, et le musicien, le vrai, ce n'est rien qu'un cœur qui chante, éperdûment... et tout le reste est littérature.

Oui, vraiment, Musique et Médecine se peuvent unir ; toutes deux ont soulagé et soulageront encore bien des misères, bien des douleurs.

Et ici, la Médecine, qui toujours se penche sur tant de souffrances et tant de laideurs, pour une fois se penchera, souriante, sur un peu de beauté...

Et ce sera le plus grand mérite, le seul peut-être, de ce modeste essai.

CHAPITRE PREMIER

L'HEREDITÉ

L'hérédité a été plaisamment définie par Balzac : « un dédale dans lequel la science se perd ». Boutade ? Peut-être, mais qui traduit bien l'infinie complexité des phénomènes de la génération et la difficulté de tirer de l'étude approfondie de cas particuliers des conclusions générales. Le problème croît en complexité à chaque nouvelle génération qui fait intervenir un générateur nouveau portant en lui l'imprégnation de toute une hérédité étrangère à la famille étudiée. Et cependant, la science est parvenue à déduire de l'observation des faits, un certain nombre de lois générales et des chercheurs nombreux ont édifié des systèmes de théories, rarement inattaquables absolument et, en fait attaquées ou discutées presque toujours, mais qui toutes ont apporté une nouvelle suggestion, une idée neuve, un fait indiscutable, en somme une pierre de plus à l'édifice de science lentement, patiemment élevé par leurs cerveaux laborieux.

Depuis qu'il y a des hommes, et qui pensent, leur

esprit inquiet s'est acharné à découvrir la raison cachée de tant de phénomènes qui leur paraissaient inexplicables. Percer le mystère de la transmission de la vie, de la transmission de l'âme, fut leur ardente préoccupation et l'imagination aidant, sentant plus qu'ils ne comprenaient, ils édifièrent ces systèmes philosophiques ou religieux dont, après des siècles passés, la poésie naïve et le charme délicieux sont demeurés intacts ; systèmes qui peuvent nous paraître enfantins souvent, mais ridicules jamais.

Toujours vivace est l'attrait de ces mythologies fabuleuses, de ces religions antiques douces ou terribles. C'est l'Inde et la métempsychose dont le dogme passa en Egypte d'où Pythagore l'importa en Grèce, dogme qui n'est en somme que l'ébauche première, encore grossière et imparfaite du principe de l'immortalité de l'âme. C'est la Grèce amie de la beauté avec ses philosophes ; c'est Socrate et c'est Platon. Le nombre des âmes est invariable, elles ne sont ni créées, ni détruites. A sa naissance, l'homme reçoit une âme ayant appartenu à un autre corps et à sa mort cette âme passe dans le corps d'un nouvel individu. Puis, c'est le Dieu des Juifs, vengeur et inflexible. C'est Bouddha, 6 siècles avant Jésus. C'est Confucius et sa religion toute morale. C'est Jésus enfin qui enseigne aux hommes la charité et l'amour. Les Pères de l'Eglise condamnent la théorie de la transmigration des âmes. Jérôme admet que Dieu crée pour chaque corps une âme nouvelle : c'est le créationnisme. Tertullien pense que l'âme de l'enfant

est engendrée par l'âme des parents, dogme condamné par l'Eglise catholique romaine. Le christianisme enseigne l'éternité de l'âme, distincte du corps périssable, la croyance en un Dieu unique en trois personnes.

Ainsi apparaissent successivement religions et systèmes philosophiques, qui tous traduisent la soif de l'homme de comprendre et d'expliquer, de croire et d'espérer.

Puis la science a perfectionné ses moyens d'investigation et est parvenue lentement à pénétrer toujours plus avant dans la compréhension intime des phénomènes de la vie. Et nous arrivons à cette conclusion : qu'il n'y a pas dans le développement mental apparition soudaine de phénomènes psychiques, mais que ceux-ci se développent graduellement, à partir d'un début extrêmement simple. Conklin écrit : « Un grand homme n'apparaît qu'en sa plein maturité et cependant il fut un enfant, parlait, pensait en enfant, après avoir été simple cellule sexuelle et s'être comporté comme telle ». Il fait d'ailleurs remarquer qu'en ramenant l'origine de l'individu entier : esprit et corps, au développement du germe, on n'affirme nullement que la matière est la cause de l'esprit, ni chez le germe, ni chez l'adulte et qu'on ne va pas plus loin qu'en les associant chez l'individu adulte ; cette association chez l'adulte constituant un fait et un fait indiscutable. Pour lui, l'esprit est au corps ce que la fonction est à la structure. Et, alors que pour les uns, la fonction est la cause de la structure.

pour les autres, la structure détermine la fonction. Or, il n'est pas nécessaire que l'un soit la cause de l'autre et on peut très bien admettre que structure et fonction sont toutes deux simplement deux aspects d'une même chose : l'organisation. De même, l'esprit et le cerveau (fonction et structure) sont inhérents à une sensibilité commune qui est l'individu.

Il est certain que beaucoup de phénomènes psychiques peuvent se ramener à des mouvements réflexes, à la persistance des effets d'une excitation, bref à des propriétés générales de sensibilité.

C'est cette sensibilité que nous trouverons à la base de tout phénomène psychique : « les sensations sont les éléments de l'esprit ». Cette propriété primordiale du protoplasma, on peut l'étudier chez les animaux, en examinant avec soin leurs réactions vis-à-vis des excitations ordinaires qu'ils rencontrent dans leur vie habituelle, ou en créant artificiellement des conditions expérimentales choisies et précises, et en assistant à leur mode de comportement à l'égard de ces nouvelles excitations. Fructueuse sera la comparaison entre l'ontogénèse de l'homme et celle des autres êtres vivants.

Au cours des expériences qui ont été faites, on a pu constater que la sensibilité est déjà différentielle chez beaucoup de plantes unicellulaires. On connaît la curieuse propriété de certaines d'entre elles qui sont attirées par une lumière de faible intensité, repoussées au contraire par une lumière d'intensité

plus grande, qui se précipitent vers certaines substances et fuient d'autres substances.

Ces tropismes positifs ou négatifs, on les a rangés sous le nom général de chimiotactisme, mais ce n'est là qu'un mot, et ces propriétés élémentaires sont toujours bien mystérieuses, qui semblent déceler un embryon de pensée, la connaissance de ce qui est favorable et de ce qui est néfaste chez ces infimes organismes, tout au bas de l'échelle des êtres vivants.

C'est un fait bien connu aussi que, lorsque le spermatozoïde arrive au contact de l'ovule, il détermine à cet endroit une élevure du protoplasme cortical qui semble se porter à sa rencontre. Expérimentalement, on détermine le même phénomène par la piqûre d'un œuf de grenouille : la formation de ce que l'on a appelé le cône de réception est identique dans les deux cas. La sensibilité de l'œuf est trop rudimentaire pour distinguer les deux sortes d'excitation et la réaction est la même dans le cas où elle est utile, comme dans le cas où elle ne rime à rien.

Etudiant le cours du développement d'un être vivant, on a remarqué que, successivement, certaines parties de l'embryon deviennent sensibles à des excitants déterminés et les organes des sens en particulier dérivent, par une différenciation progressive, de la sensibilité générale de l'oosperme.

Parallèlement au développement de l'embryon et au fur et à mesure qu'on s'élève dans l'échelle des êtres organisés, on voit se perfectionner leurs modes

de réaction dus à une sensibilité de plus en plus parfaite. On connaît la réaction du Paramecium à la chaleur et au froid. Quand l'embryon a acquis des organes moteurs spécialisés, son aptitude réactionnelle s'accroît grandement. Les réflexes, de simples qu'ils étaient, deviennent compliqués ; plusieurs réflexes successifs et différents s'unissent pour constituer une réaction coordonnée : ainsi apparaissent les instincts. Parmi ces instincts, ceux qui sont utiles à la préservation de l'espèce persistent et sont transmis aux descendants : leur origine s'avère phylogénétique aussi bien qu'ontogénétique. Ce sont : chez l'embryon, les mouvements rythmiques du cœur, de l'amnios, de l'intestin ; ce sont, plus tard, les instincts de crier, de sucer, d'attraper les objets, de fuir un danger, etc... Ainsi, avant qu'apparaissent intelligence et raison, la nature défend le petit être contre l'agressivité des phénomènes extérieurs.

La Mémoire

Le protoplame enregistre les effets des excitations passées. Une excitation quelconque produit chez un organisme une modification qui dure et si une autre excitation se produit pendant que la modification persiste encore, la réaction peut être différente. Conklin cite à l'appui de cette règle, le fait bien connu de l'attouchement des poils sensitifs de la Dionée attrape-mouches : le premier attouchement

ne produit rien, mais si on le renouvelle moins de trois minutes après le premier, la feuille se ferme ; si on attend plus de trois minutes pour faire agir le nouveau contact, on n'a aucune réaction. Il y a eu, causée par le premier contact, une modification chez la Dionée, laquelle modification crée un nouveau mode de réaction et ne dure que trois minutes. La nature de cette modification est-elle physiologique ; consiste-t-elle en la formation d'une substance chimique ? On ne sait.

La mémoire organique étudiée par Hering est un phénomène nerveux analogue : c'est une « persistance de réaction dans les muscles, comparable au souvenir des effets d'expériences passées dans le mécanisme nerveux qu'est la mémoire ». Ainsi se forme automatiquement l'entraînement spécial à marcher, à parler, à jouer d'un instrument par exemple.

La mémoire associative, propriété plus parfaite, consiste dans le pouvoir qu'ont les cellules nerveuses de conserver plus longtemps le souvenir de ces effets d'expériences passées, sous forme d'associations complexes.

L'Intelligence — La Raison

Tout aussi simples sont les débuts de leur développement. La raison, c'est « le pouvoir de se baser sur les expériences passées pour en tirer des conclusions relatives à des phénomènes non encore expérimentés ». C'est l'aboutissant d'une suite d'essais et

d'erreurs. L'expérience s'acquiert ainsi peu à peu, de façon peu agréable souvent, douloureuse parfois : tout jeune enfant en fait chaque jour l'amère constatation. Expérimentalement, on peut assister à l'apparition successive d'instincts de plus en plus parfaits jusqu'à la raison pure, à partir des réflexes élémentaires. On en peut suivre la chaîne à partir du Paramecium, dont le comportement est purement réflexe, en passant par le ver de terre qui a peu de mémoire associative, le chien chez qui elle est bien développée, jusqu'au jeune enfant qui passe successivement par tous ces stades qui sont ceux des animaux inférieurs : stade du réflexe pur chez la cellule sexuelle et chez l'embryon, puis, chez l'enfant, stade des essais et des erreurs, de la mémoire associative, de la raison enfin.

La Volonté

Nous avons vu que le comportement est modifié par l'expérience passée. Quant plusieurs réactions sont possibles, si l'expérience a montré à l'individu que l'une est meilleure que les autres, l'action se limite à cette réaction optima. L'expérience et la raison s'unissent : il y a choix, puis volonté.

Conklin, dans son livre « L'Hérédité et le milieu », cite plusieurs expériences relatives à l'apparition de cette nouvelle faculté dans la série des êtres vivants. Si on excite un Infusoire fixé : le Stentor, il se ferme. Si on l'excite à nouveau, il quitte l'endroit où il était

fixé et s'éloigne en nageant. Les sangsues Clepsine vivent à l'ombre et craignent la lumière ; mais si dans un endroit lumineux du voisinage se trouve une tortue, elles se précipitent sur la tortue. Faisant mentir l'expression courante, elles lâchent l'ombre pour la proie.

Un bien curieux accroissement de la faculté de choisir et de vouloir se manifeste dans les différentes races de pigeons, de l'animal sauvage à l'animal domestique. Si on prend un nid de pigeons contenant deux œufs et qu'on retire les œufs pour les mettre à côté du nid, on observe que le pigeon sauvage se met au nid, constate que les œufs n'y sont plus et l'abandonne purement et simplement. Le pigeon à collier tâche d'en remettre un et s'en contente, tandis que le pigeon domestique s'efforce de les y remettre tous les deux.

La liberté d'action ne consiste pas dans l'accomplissement d'une action indépendamment de toute excitation, mais dans « l'introduction des résultats de l'expérience et de la raison comme excitants complémentaires ».

La différence est immense, qui existe entre le mode de comportement d'une cellule sexuelle ou d'un protozoaire et celui d'un homme adulte ; il ne se perfectionne que lentement et progressivement. Et là encore apparaissent parallèles le développement de l'individu et le développement phylogénique dans la série des êtres organisés.

La Conscience

Le germe, suivant une expression heureuse, n'est pas une « miniature » de l'adulte, mais il contient tous les éléments qui, après une longue série de transformations, aboutiront à l'état définitif chez l'adulte : c'est toujours progressivement, graduellement, que s'en fera le développement.

Les cellules nerveuses, surtout au niveau du cerveau, cessent de se développer à un stade précoce, d'où la continuité dans le sens de l'identité, qui existe chez l'homme et chez plusieurs animaux. Certains physiologistes pensent que si ces cellules continuaient à évoluer comme les cellules épithéliales par exemple, il n'y aurait pas continuité de ce sens. Cette propriété particulière d'ailleurs est due à la coexistence des autres modes d'activité, tels que : irritabilité réflexe, mémoire, intelligence, volonté et leur est liée autant qu'à la structure du cerveau. Si on suspend ces fonctions, on suspend du même coup la conscience et on constate la perte temporaire de la conscience, par exemple dans le sommeil normal comme dans le sommeil anesthésique.

En résumé, l'organisme est un tout : structure et fonction. L'une est la cause de l'autre ou, aussi bien toutes deux ne sont que deux aspects différents d'une seule et même chose, comme le corps et l'esprit, comme la matière et l'énergie.

Le développement des facultés psychiques se fait

parallèlement à celui des structures. Il part de débuts simples et résulte de différenciations graduelles.

Et si nous comparons le bilan mental chez tous les êtres vivants à celui des formes adultes des animaux supérieurs, nous verrons : qu'à la sensibilité différentielle des premiers correspondent les sens spéciaux et les sensations chez les seconds, aux tropismes et aux mouvements réflexes les instincts (héréditaires) et les habitudes (acquises), à la mémoire organique la mémoire associative, aux réactions adaptatrices simples l'intelligence et la raison, aux réactions variables le choix et la volonté, au sens de l'identité enfin : la conscience.

Enfin, « ce sont surtout les facteurs internes, relevant de l'organisation des cellules sexuelles, qui dirigent le développement, tandis que les facteurs externes exercent plutôt une influence stimulante, inhibitrice ou modificatrice ».

L'hérédité est une organisation germinale particulière transmise des parents à leurs enfants. En dernière analyse, le développement n'est autre que la différenciation progressive et la coordination de cette organisation germinale en organisation adulte. On se trouve alors en présence d'un ensemble de structures et de fonctions qui dérivent des structures et fonctions de l'oosperme.

Pour user d'une comparaison simple et qui fait image : ce n'est pas la poule qui produit l'œuf, mais bien l'œuf qui produit la poule et d'autres œufs. Et les traits individuels ne sont pas transmis à l'œuf par la poule, mais sont le résultat de l'évolution de facteurs germinatifs qui sont transmis de cellule à cellule et de génération à génération.

Les unités de matière vivante ont reçu des auteurs qui les ont étudiées des noms divers : ce sont les gemmules de Darwin, les plastidules de Hæckel, les déterminants de Weismann, etc...

Pour Mendel, les unités héréditaires sont des déterminants, facteurs ultra-microscopiques.

En tout cas, il existe dans la cellule sexuelle des éléments chromatiques : chromosomes, chromomères,

qui ont été bien étudiés. Ils sont organisés dans la cellule et semblent bien jouer un rôle important dans l'hérédité et la différenciation.

D'une façon très simple et très brève, rappelons que chaque cellule nouvelle reçoit en partage une moitié de chacun des chromosomes paternels et maternels après l'accomplissement invariable d'un certain rite histologique bien connu et qu'il est inutile de décrire ici. On sait que lors de l'histogénèse de la cellule sexuelle mâle et de la cellule sexuelle femelle par les stades successifs de spermatogonie, spermatocyte, spermatide et spermatozoïde pour la première et d'ovocyte, d'ovule pour la seconde, le nombre normal des chromosomes se trouve réduit de moitié. Lors de la fécondation ce nombre normal se trouve rétabli par l'union des chromosomes de l'ovule avec ceux du spermatozoïde. Ainsi les facteurs de certains caractères héréditaires proviennent en nombre égal des deux générateurs ; malgré leur association dans un individu, accolés mais point combinés, ils se peuvent séparer lors de la formation des cellules sexuelles. C'est par cette propriété que s'explique la théorie édifiée par Mendel.

Pour Mc. Clung, Stevens et Wilson, la détermination du sexe serait aussi fonction du système chromatique. Elle résulterait de la présence ou de l'absence d'un chromosome particulier qu'ils appellent chromosome X, appellation qu'un humoriste irrévérencieux trouverait sans doute particulièrement savoureuse.

puisqu'elle désigne un élément hypothétique qu'ils n'ont jamais vu.

Malgré l'importance considérable que semblent jouer les chromosomes dans le mécanisme de l'hérédité, le rôle du cytoplasme n'est jamais négligeable ; il ne constitue pas une simple nourriture. La cellule entière : noyau et cytoplasme assure l'hérédité et la différenciation.

L'Evolution des espèces

Là aussi les théories sont légion, qui ont tenté d'édifier un système rationnel et solide sur des bases composées à la fois de faits et d'hypothèses de l'esprit.

C'est le transformisme avec Gœthe, Erasme, Lamarck, le sensationnel ouvrage de Darwin sur l'origine des espèces, la sélection naturelle, les gemmules de Darwin qui ne prévoyait sans doute pas que ses théories causeraient des procès en 1925 et apporteraient de nouveaux sujets d'inépuisables articles aux journalistes de cette époque en mal de faits-divers ! Ce sont les néo-darwiniens comme Weismann, pour qui il existe deux protoplasmes et pour qui la localisation de la substance héréditaire est le noyau, et plus particulièrement les chromosomes (substance chromatique qui s'individualise au moment de la division cellulaire pour reproduire les figures de la caryocinèse, ainsi qu'on l'a vu plus haut).

C'est Nægeli et sa théorie des micelles et de leur

groupement en deux protoplasmes : l'idioplasma constitué des micelles orientées et le plasma nutritif, ensemble de micelles non orientées. C'est De Vries qui nie l'hérédité des caractères acquis et nomme son système : pangenèse, du nom des particules représentatives des différents caractères, qu'il nomme pangènes et qui se rapprochent des faisceaux micelliens de Nægeli. C'est Roux dont la théorie donne une grosse importance aux influences extérieures et aux fonctionnements des divers organes. C'est Blarinhem et ses études sur les transformations brusques des êtres vivants, dont nous parlerons plus loin. Ce sont enfin les travaux de Galton, les idées modernes de Le Dantec, la théorie de Mendel que nous examinerons successivement.

Loi de Galton

La loi de Galton est basée sur une étude statistique. Dans ses ouvrages : *Hereditary Genius*, en 1869, et *Natural Inheritance* en 1889, Galton admet que pour un caractère donné ou une faculté particulière, il y a pour chaque génération une moyenne constante et que les écarts se compensent réciproquement. Si le père dépasse cette moyenne, le fils est au-dessous. Un caractère saillant ne se transmet jamais intégral, mais atténué, qu'il soit génie ou qu'il soit tare. Il y a toujours tendance au retour à la moyenne qui est l'état le plus stable. La loi de Galton sur l'hérédité ancestrale s'exprime mathématiquement : Les deux parents

déterminent un caractère chez leur descendant pour un quart chacun, les quatre grands-parents, pour un seizième chacun, etc....

Pour Le Dantec, qui est lamarckien, il y a des caractères de mécanisme essentiels à la vie, qui sont le produit de l'évolution lente, et des caractères d'ornementation sans importance pour l'évolution : tous les caractères mendéliens seraient au nombre de ces derniers, ils ne constitueraient qu'une exception. Dans ces cas exceptionnels, les caractères seraient représentés par un microbe surajouté vivant non en parasite mais en symbiose. Les hybrides mendéliens seraient des hybrides de diathèse. La mutation s'expliquerait par l'apparition d'une diathèse causée par ce microbe symbiotique introduit fortuitement.

Pour Yves Delage il y a de nombreux cas mendéliens et ils sont, ainsi que les expériences de De Vries, la preuve de l'existence d'une variation discontinue qui, d'ailleurs, ne contredit point la conception transformiste. Mendel et De Vries ne constituent pas pour lui des hérésies dangereuses.

Hérédité des caractères acquis

L'hérédité des caractères acquis a donné lieu à de passionnées discussions. Les lamarckiens admettent que certains caractères sont sûrement transmissibles : la transmission par exemple de l'immunité qui est un caractère acquis. Lamarck insiste sur l'influence du

milieu et du mode d'existence : la fonction fait l'organe. Il admet que les caractères acquis sont conservés par la génération aux nouveaux individus pourvu que les changements soient communs aux deux sexes ou aux deux parents qui ont produit ces nouveaux individus.

Pour Le Dantec, l'hérédité sans modification ancienne du patrimoine héréditaire n'est qu'un cas particulier et très restreint du cas vraiment général de l'hérédité des caractères acquis. Presque tous les caractères sont acquis, cependant pour qu'ils soient fixés, il faut que l'action se soit suffisamment prolongée et ait pénétré jusqu'à la constitution chimique de l'organisme.

Chose particulièrement intéressante ici, la faculté musicale a servi d'exemple à deux biologistes fameux pour appuyer leurs opinions d'ailleurs radicalement opposées sur cet aspect particulier des lois générales de l'hérédité.

Weismann reconnaît que le talent musical ne peut donner prise à la sélection naturelle, mais nie l'évolution progressive du génie musical. Il admet que ce talent est aussi développé chez les sauvages les mieux doués que chez nos compositeurs modernes les plus raffinés, et que la seule différence entre eux réside dans le développement de l'art musical chez les peuples civilisés.

Herbert Spencer est loin d'être de cet avis. Voici, textuellement rapporté ce qu'il écrit à ce sujet dans son livre : « Principes de Biologie ».

« Il est des facultés que l'espèce humaine a

acquises dans le cours de la civilisation, qui, selon moi, ne sauraient s'expliquer sans l'hypothèse de la transmission héréditaire des modifications acquises. La faculté musicale en est une. Je ne crois pas qu'on en donne une explication suffisante en disant que la sélection naturelle a été la cause de son développement parce qu'elle a conservé les individus les mieux disposés. Même aujourd'hui que grâce au développement et à l'ascendant de cette faculté, la musique est devenue une occupation au moyen de laquelle les mieux doués de la faculté musicale peuvent gagner leur vie et élever leurs familles, il n'est pas sûr, à prendre la vie des musiciens dans son ensemble, qu'elle ait quelque avantage sur d'autres dans la lutte pour la vie et la multiplication. Mais si nous reportons nos regards sur les premières phases que la faculté musicale a dû traverser avant qu'on soit arrivé à une perception définie de la mélodie, nous aurons encore plus de peine à voir comment les individus qui possédaient la faculté musicale rudimentaire à un degré un peu supérieur à celui des autres, en auraient tiré l'avantage de se conserver mieux, eux-mêmes et leurs enfants. S'il en est ainsi, il n'y a pour ce fait qu'une explication : à savoir que l'association habituelle de certaines cadences du langage de l'homme avec certaines émotions a peu à peu établi dans la race un lien organisé et héréditaire entre ces cadences et ces émotions; que la combinaison de ces cadences plus ou moins idéalisées qui constitue la mélodie n'a pris pendant tout ce temps une signification dans l'esprit de

la masse que parce que les cadences avaient pris un sens dans l'esprit de la masse, et parce qu'à force d'entendre et d'exécuter des mélodies on a gagné et pu transmettre une sensibilité musicale plus avancée. Il est des cas particuliers qui nous permettent de confirmer ces idées. Tout en reconnaissant que chez un peuple doué de la faculté musicale à un certain degré la variation spontanée produira accidentellement des hommes doués d'un talent musical supérieur, on ne saurait cependant admettre que la variation spontanée explique pourquoi les hommes doués d'un talent musical supérieur produisent des hommes encore mieux doués. En moyenne on peut dire que les rejetons d'un mariage entre personnes qui ne sont pas douées des mêmes talents seront plutôt moins que plus distingués. Le plus qu'on puisse espérer, c'est de voir cette faculté prodigieuse reparaître à la génération suivante, sans être amoindrie. Comment pourrions-nous expliquer des exemples comme ceux de Bach, de Mozart, de Beethoven qui étaient tous des fils d'hommes doués de talents musicaux exceptionnels ? Que dire quand on voit que Haydn était fils d'un organiste, Hummel d'un maître de musique, et que le père de Weber était un violoniste distingué ?

On ne saurait attribuer raisonnablement à la coïncidence des variations spontanées l'existence de si nombreux exemples chez une nation dans un si court espace de temps. On ne saurait l'attribuer à rien qu'aux développements de structure causés par les

augmentations subies par la fonction et transmises par l'hérédité. »

On ne saurait mieux dire. On objectera à la théorie de Spencer le fait que généralement les enfants de très grands musiciens ne furent point doués. Je me propose de montrer que cette idée accréditée dans le grand public, et même dans le monde des professionnels de la musique est en partie inexacte, et que de nombreux fils de grands compositeurs furent eux-mêmes des musiciens de valeur, mais de valeur moindre que leur glorieux ascendant dont la gloire brillante les éclipsa, alors que, d'ascendance moins écrasante, ils eussent été beaucoup plus appréciés. Maurice Rostand, dans « La Gloire », a chanté le triste sort de ces fils d'homme de génie, dont les impuissants élans vers la Renommée au casque d'or sont impitoyablement brisés par le rayonnement unique du génie paternel...

Enfin, si même on n'admettait pas à la lettre les idées de Spencer, il est un caractère acquis ou tout au moins augmenté par la pratique de la musique, dont la transmission n'est pas douteuse. Je me propose de montrer plus loin qu'à la base de tout tempérament de musicien, condition nécessaire sinon suffisante, on trouve toujours une sensibilité exquise, profonde et frémissante. Eh bien, nul ne contestera que cette sensibilité est encore accrue par la pratique journalière du plus sensible, du plus nerveux de tous les arts. Les musiciens arrivent alors à la possession d'une sensibilité, d'une émotivité prodigieuses, caractère acquis

dont, à n'en pas douter, et les exemples en sont légion, leurs enfants héritent. Je reviendrai sur ce point dans la seconde partie de ce travail.

Caractères nouveaux ou mutations

Ce sont les sauts que déjà Darwin et Galton avaient constatés et qui ont parfois donné naissance à de nouvelles races. Ces caractères nouveaux ont été longuement étudiés par De Vries qui décrit les espèces mutantes et les espèces stables. Les nouvelles espèces apparaissent brusquement et elles deviennent stables, la sélection intervenant pour protéger celles qui sont utiles. C'est l'idée de la discontinuité : les mutations sont des variations héréditaires et représentatives des variations de l'hérédité, tandis que les fluctuations sont des variations non héréditaires et représentatives des modifications du développement, infiniment plus fréquentes. Chaque individu est unique.

Blaringhem étudie les « transformations brusques des êtres vivants sur le fraisier monophylle de Duchesne et les mutations de la Capsella bursa Pastoris et de l'Œnothera lamarckiena ». Pour lui, les fluctuations sont des oscillations autour d'une moyenne propre à chaque groupe homogène.

Ecartées de la moyenne par une sélection active naturelle ou artificielle, les variations des caractères fluctuants y reviennent dès que cesse la sélection. Les mutations sont des changements profonds amenant à

un aspect nouveau aberrant ; mutation et fluctuation sont deux modes de variation indépendants, mais qui peuvent parfois se superposer.

Les lois de Mendel

En 1900, de Vries, Correns et Tschermak, botanistes tous trois, publiaient leurs travaux et faisaient connaître les résultats d'expériences passées inaperçues, faites par Grégor Mendel sur l'hybridation chez les végétaux.

Mendel, moine autrichien, abbé du monastère des Augustins à Brünn, travaillait dans le calme de la retraite et publiait le fruit de ses expériences et de ses méditations dans le *Bulletin de la Société d'Histoire Naturelle de Brünn* en 1866.

Il énonçait les lois suivantes :

« L'hérédité d'un organisme peut se décomposer en une série de caractères-unités. »

« Les caractères-unités contrastants présents chez les parents ne se mélangent pas chez les descendants. L'un d'eux est dominant et parvient à son expression complète tandis que l'autre est récessif et échappe temporairement à la vue. »

« Chaque cellule sexuelle est pure par rapport à un caractère unité quelconque, même si elle provient d'un parent impur ou hybride (disjonction). »

Les successeurs de Mendel firent, eux, intervenir un facteur spécial : développateur. Pour eux, la

détermination du sexe et l'hérédité limitée au sexe (caractères sexuels secondaires) ne seraient qu'un cas particulier de l'hérédité mendélienne.

Bon nombre de biologistes concèdent aux lois énoncées plus haut une valeur générale et les appliquent à l'homme. Ils estiment que ces lois permettent de prévoir, dans une large mesure, les résultats morphologiques, physiologiques et pathologiques de l'union de deux individus.

Le Mendélisme

Voici les faits qui ont servi de base à la théorie, tels que le Docteur Emile Guyénot les a résumés dans un article intitulé : Le mendélisme et l'hérédité chez l'homme.

Considérons deux pois : l'un de race jaune, l'autre de race verte. Croisons-les. Qu'arrive-t-il ? Les hybrides sont jaunes. Que conclut Mendel ? Le jaune est un caractère dominant. Le vert est récessif.

Semons ces hybrides jaunes de première génération; nous obtenons : des pois jaunes et des pois verts.

Ces verts ne donneront jamais plus que des verts.

Quant aux jaunes, ils sont de deux sortes : les uns ne donneront que des jaunes : ils sont dits jaunes purs; les autres donneront à une seconde génération des jaunes et des verts : ce sont des jaunes hybrides.

Si nous représentons en un tableau schématique les résultats obtenus en opérant sur un grand nombre

d'échantillons, et si nous désignons par J les pois jaunes et par V les pois verts, nous voyons qu'une loi numérique se dégage des faits constatés :

Parents ..... J × V

F¹..... J

F²..... ¼ J purs + ½ J mixtes + ¼ V purs

F³..... ¼ J purs + ½ J mixtes + ¼ V purs

Il n'y aurait chez les hybrides qu'une simple juxtaposition de deux caractères, et la disjonction de ces deux caractères lors de la seconde génération, ferait que les V purs et les J purs sont aussi purs que leurs grands-parents et ne se ressentent en rien de l'accolement avec une autre race. Ce caractère indépendant serait représenté par des particules nucléaires : les déterminants. La cellule sexuelle du pois vert contient le déterminant V, tandis que celle du pois jaune contient le déterminant J. L'hybride contient J et V, mais seul J est représenté extérieurement parce qu'il est dominant. Mais ses cellules sexuelles, mâles ou femelles, contiendront J ou V. En sorte qu'à la seconde fécondation, on aura l'une des quatre combinaisons suivantes :

J ♂ × J ♀ = J J (jaunes purs)
V ♂ × V ♀ = V V (verts purs)
J ♂ × V ♀ = J V (mixtes)
J ♂ × V ♀ = J V (mixtes)

Le croisement a lieu au hasard. D'après le calcul des probabilités, chaque combinaison a chance égale d'être réalisée, d'où la proportion mathématique obtenue plus haut.

Très importante est aux yeux de Mendel, cette notion du caractère. Il le définit : Une unité indépendante et directement héritable. M. Guyénot objecte que si on décompose l'individu en tous ses caractères il ne reste plus rien; qu'il y aurait autonomie des diverses parties sans corrélation entre elles, semblablement à une mosaïque de petites pierres, tandis qu'en réalité les diverses parties d'un organisme sont étroitement solidaires les unes des autres et qu'au surplus, le nombre de ces caractères dépend de l'observateur.

Pour les néo-mendéliens, il n'y aurait pas de caractères, mais seulement des facteurs, qui seraient la cause de ces caractères. N'est-ce pas jouer sur les mots ?

Si nous voulons étudier l'application de ces lois à l'homme, il nous faut prendre en exemple des individus dont l'ascendance soit connue et qui donnent un très grand nombre de descendants. Et, outre qu'un doute puisse toujours planer sur l'origine paternelle, M. Guyénot fait remarquer que, sur le grand nombre d'ovules d'une femme, dont les uns sont A et les autres B, par exemple, quelques-uns seulement seront fécondés, sans qu'on puisse dire qu'il y en aura autant du genre A que du genre B. De même pour les spermatozoïdes. On ne peut admettre que sur quatre enfants il y a exactement : 1 AA+1 BB+1 AB+1 BA.

proportion qui se trouverait vérifiée sur un grand nombre de fécondations. Les mendéliens cependant admettent que la loi doit se vérifier, même dans le cas de quatre produits seulement.

Si nous cherchons à étudier des exemples d'hérédités physiologiques chez l'homme, nous constatons bien des exceptions aux lois de Mendel. On voit des parents à cheveux plats (récessifs) avoir des enfants à cheveux bouclés (dominants). La couleur bleue des yeux est un caractère essentiellement dominant. Or, on a signalé les cas de parents ayant tous deux les yeux bleus et donnant naissance à des enfants à yeux bruns. L'albinisme est un caractère récessif. Des parents albinos (récessifs purs) ne doivent avoir que des enfants albinos. On cite cependant l'exemple de deux parents albinos dont trois enfants furent albinos et deux pigmentés. Dans le cas de deux parents dont l'un est nègre pur et l'autre blanc pur, le mendélisme voudrait que les enfants présentassent la couleur dominante des parents, c'est-à-dire fussent tous blancs ou tous noirs : ils sont mulâtres.

Appliquées aux cas d'hérédité pathologique, les lois de Mendel montrent qu'on a toutes les combinaisons mathématiques des produits M (malades) et S (sains). Supposons qu'il s'agisse d'une maladie récessive. Si un malade pur MM épouse une femme saine SS, tous les enfants seront du type MS, c'est-à-dire seront d'apparence saine (caractère dominant), mais porteront en eux le germe maladie. Si, à leur tour, ils épousent un conjoint du type SS, ils auront des enfants MS

et SS, tous apparemment sains, dont moitié sains purs. Mais si le conjoint est du type MS, on a l'équation biologique :

$$(M + S \times (M + S) = 1\ MM + 2\ MS + 1\ SS.$$

Ces deux parents paraissant sains engendrent sur quatre enfants un enfant malade pur. C'est un type fréquent dans les mariages consanguins d'où, pour Mendel, l'importance qu'il y a à éviter ce genre d'unions.

Au point de vue intellectuel, Mendel admet que l'intelligence moyenne est le caractère dominant, alors qu'une intelligence très forte, aussi bien qu'une intelligence très faible, sont des caractères excessifs.

En somme, c'est un peu, exprimée sous une autre forme, l'idée de Galton : la tendance au retour à la moyenne, comme le fléau de la balance tend à revenir à sa position horizontale d'équilibre après une série d'oscillations de part et d'autre de cette position qui est la seule stable.

M. Guyénot, à la fin de son travail, fait remarquer que, pour expliquer les faits nouveaux qui ne rentrent pas dans le cadre de la théorie, les mendéliens sont obligés d'inventer sans cesse des facteurs, ou des caractères d'intensité, ou des facteurs conditionnels, etc... Il estime que la mise en formules symboliques est un procédé dangereux. Elle a amené les néo-mendéliens à admettre un second type d'hérédité, dans lequel les hybrides de première génération sont nommés : intermédiaires et donnent, à la seconde génération, une proportion de non dominant pur, un

récessif pur et deux intermédiaires. Un troisième type a même été décrit, dans lequel les intermédiaires de première génération ne donneraient à la seconde que des intermédiaires exclusivement.

De plus, ce que les mendéliens appellent le facteur a dû exister de toute antiquité, sinon il est apparu un jour dans la lignée, et c'est là un problème fondamental de l'évolution dont se désintéresse le système.

L'auteur conclut que la théorie de Mendel est inadmissible chez l'homme. Suivant les cas, les descendants ressemblent, au point de vue considéré, soit au père, soit à la mère, sans mélange (hérédité discontinue). Mais entre deux gamètes, il peut y avoir tous les intermédiaires entre la fusion incomplète, le mélange ou de simples contacts entre des éléments non miscibles, comme dans une greffe. On connaît le cas de l'ovule d'oursin dans lequel pénètre un spermatozoïde de mollusque. Ce dernier provoque le développement parthénogénétique de l'ovule sans se fusionner avec lui et sans prendre part à ses divisions.

Le mendélisme apparaît comme lié aux cas où deux constitutions A et B en présence sont assez différentes pour conserver une certaine autonomie.

« A cultive en B et B en A » (Guyénot).

Les constitutions A et B sont transmises aux descendants, très voisines de ce qu'elles étaient chez les parents. Le changement de milieu, constitué par l'hybridation, n'a pas été suffisant pour les modifier d'une façon durable et apparente morphologiquement.

Le Professeur Ménétrier pense que, si les lois de

Mendel peuvent s'appliquer à des caractères morphologiques, tels que la couleur des pois, il ne semble pas qu'elles s'appliquent aux fonctions. Le génie musical étant une fonction, les lois qui régissent sa transmission héréditaire ne doivent donc pas rentrer dans le cadre de la théorie conçue par le botaniste autrichien.

L'hérédité morbide

Syphilis, alcoolisme, névroses, toutes les tares morbides des générateurs retentissent sur l'organisme qui est issu de ces générateurs. M. Apert énonce, en une formule rigoureusement mathématique, que « Un ancêtre de n^{me} génération contribue à l'individualité du descendant considéré pour une fraction égale à un sur deux, puissance deux n : $x = \frac{1}{2^{2n}}$

On connaît l'action nocive de l'alcool sur les cellules sexuelles : intoxication de la mère qui amène l'imprégnation de l'ovule et le passage du toxique dans le sang de l'embryon, le placenta ne formant pas barrière; intoxication du père, encore plus grave pour le produit, l'alcool semblant d'une nocivité encore plus grande pour la glande génitale mâle et les cellules sexuelles mâles que pour les cellules sexuelles femelles.

On ne connaît que trop les lamentables tares physiques ou psychiques de ces pitoyables petits irres-

ponsables que sont les enfants d'alcooliques. Ce sont la débilité et la mortalité des premiers ans. C'est souvent la débilité mentale. C'est plus souvent encore le déséquilibre mental, la mélancolie avec ses impulsions au suicide, les convulsions ou l'épilepsie.

Pour les classiques : c'est l'alcoolisme des parents qui fait les dégénérés. Pearson soutient la théorie inverse : pour lui, c'est l'état de dégénérescence des ancêtres qui cause chez les descendants un état mental anormal, et c'est ce mentisme anormal qui pousse irrésistiblement les descendants à l'alcoolisme. M. Apert estime qu'en réalité ne se transmet que la tendance ancestrale à des inclinations vicieuses. L'action de l'alcoolisme en propre, provoquerait un arrêt de développement, du chétivisme, mais ne retentirait pas sur les générations ultérieures si l'intoxication avait cessé.

Quant aux névroses qui nous intéressent ici au premier chef, car nous les rencontrerons fréquemment chez les musiciens, il faut faire dans l'étude de leur transmission héréditaire la part de l'hérédité ancestrale et celle de l'hérédité accidentelle. Le coefficient de Pearson (influences accidentelles) a une valeur élevée, c'est-à-dire que les chocs nerveux paternels, et surtout les chocs nerveux maternels avant et pendant la grossesse, jouent un rôle considérable dans la transmission d'un état névropathique particulier au produit de la gestation. On sait combien les manifestations morbides, quelles qu'elles soient, retentissent spécialement sur le système ner-

veux, et j'ai déjà dit précédemment combien la musique entretient et développe grandement la sensibilité intense, le nervosisme, pour ne pas dire la névropathie, qui sont le fonds même du tempérament des musiciens, et que ceux-ci transmettront à leurs enfants.

Le milieu et l'éducation

Encore que ce soit l'hérédité seule qui nous intéresse ici, l'erreur serait grande qui consisterait à négliger l'importance considérable du milieu et de l'éducation sur le développement de l'individu.

On a pu, expérimentalement, après la fécondation, produire des modifications du développement. Certaines interventions sur l'embryon ont provoqué des types anormaux de développement.

L'activité fonctionnelle est un facteur de développement. De nombreux exemples en font foi. On sait que l'ablation précoce des testicules ou des ovaires empêche l'apparition des caractères sexuels secondaires, et que si on greffe de l'ovaire sous la peau d'un cobaye mâle châtré on provoque le développement chez ce cobaye de glandes mammaires analogues à celles d'une femelle normale.

Enfin les cellules sexuelles peuvent subir certaines modifications non héréditaires telles que l'imprégnation par l'alcool dont l'influence sur la génération suivante est grande mais ne devient pas héréditaire.

Couklin fait remarquer que les cerveaux de Beethoven et de Cuvier ont été dépassés en taille et en complexité apparente par des cerveaux d'inconnus et d'illettrés richement doués, mais pour lesquels le milieu défavorable et l'absence d'éducation n'avaient pas permis le développement et l'épanouissement de magnifiques possibilités demeurées à l'état embryonnaire.

Il serait puéril de nier l'importance qu'ont eue le milieu musical et l'éducation sur la magnifique lignée musicale dans des familles comme celle des Bach ou celle des Couperin, mais il n'en est pas moins vrai, et sur ce point je reviendrai, qu'une hérédité favorable est la condition première, *sine quâ non,* de l'apparition de capacités musicales supérieures, l'éducation intervenant ensuite, secondairement, pour les développer au maximum. Quelque merveilleuses que soient les conditions de milieu et d'éducation, celui-là qui ne naît pas doué pour la musique, jamais ne deviendra un musicien. On naît artiste, on ne le devient pas.

L'HEREDITE PSYCHOLOGIQUE

Le philosophe français Th. Ribot a consacré à ce sujet un livre profondément pensé, allègrement écrit.

Je crois que l'hérédité évidente de certaines qualités de l'ouïe, fonction physiologique, donc soumise

aux lois générales de l'hérédité, est une des preuves essentielles de l'hérédité des aptitudes musicales, puisque la perfection de l'oreille est la condition primordiale, *sine qua non,* du tempérament musical. Ribot raisonne inversement pour conclure de même. Il part de la transmission des capacités musicales qui est pour lui l'évidence même et conclut à la transmission d'une perfection spéciale de l'ouïë. Et il écrit : « L'incontestable hérédité de l'aptitude musicale implique forcément l'hérédité de certaines qualités de l'ouïë. Remarquons que notre conclusion s'étend aux exécutants aussi bien qu'aux compositeurs ».

Il m'est agréable de constater que, sur ce point tout au moins, la philosophie et la physiologie, avec chacune leur méthode de raisonnement propre, aboutissent à d'identiques conclusions. Notons en passant cet édifiant accord et poursuivons plus avant.

Voici ce que Ribot écrit au sujet de l'intelligence : « Si l'on admet l'hérédité des modes inférieurs de l'intelligence, et les faits l'imposent, il est bien difficile que la logique seule n'amène pas à étendre l'hérédité à l'intelligence tout entière. » Pour le matérialiste, l'intelligence est un effet dont la cause est l'organisme. L'intelligence, propriété de la matière organisée, est donc soumise aux lois générales de la vie, à celles de l'hérédité en particulier.

Quant à l'hypothèse idéaliste, Ribot estime qu'elle n'est nullement opposée à la théorie héréditaire de l'intelligence. L'intelligence est ici la cause dont l'effet

est tout ce qui existe, tout ce qui est connaissable. L'idéalisme admet que, dans l'ordre des phénomènes physiques, chimiques, physiologiques ou psychologiques, il existe des coexistences ou des successions qu'on peut ramener à des formules fixes ; « il n'a aucune raison plausible de ne point admettre l'hérédité au nombre de ces lois empiriques, tout en niant qu'elle soit autre chose qu'une loi d'apparence ».

Candolle ne trouve l'indice d'une hérédité spéciale des facultés que dans les mathématiques et la musique qui, d'ailleurs, ont entre elles plus d'un étroit rapport. Rappelons à ce propos que, pour Aristote, l'âme est un nombre qui se meut et que Leibnitz a écrit : « La musique est un exercice inconscient d'arithmétique. »

Quoi qu'il en soit, l'activité de l'intelligence suppose comme condition nécessaire un certain nombre de notions de temps, d'espace, de cause, certaines idées innées qui constituent un caractère spécifique, dont l'absence complète ou l'insuffisance constituent les différents degrés d'insuffisance psychique définis par les psychiâtres : idiotie, imbécillité ou débilité mentale. Les conditions fondamentales de l'intelligence sont héréditaires et le doute ne peut porter que sur les caractères individuels.

Quant aux arts, il est bien certain qu'on ne peut être peintre sans un don inné des couleurs et des formes, ni musicien sans une sensibilité exquise de l'oreille, qualités particulières d'un des organes des sens qui ne sont point nécessaires chez un poète par exemple. On peut donc dire que le talent musical

ou plastique dépend plus que le talent poétique de la conformation des organes. L'hérédité psychique y est plus intimement liée à l'hérédité physiologique et c'est là ce qui rend sa transmission plus sûre. Candolle dans son livre : *Histoire de la Science et des Savants,* écrit de l'aptitude musicale : « disposition dont on trouve l'origine clairement dans beaucoup de cas chez le père, la mère ou les ascendants. Quand les parents des deux côtés sont musiciens, presque tous les enfants naissent avec l'oreille juste. Quand l'un des deux seul est musicien ou que, dans l'une ou l'autre famille, cette qualité n'est pas ordinaire, on voit souvent des frères et des sœurs différer sous ce rapport. L'aptitude musicale dans ce cas n'est pas fractionnée pour chacun des enfants, mais l'un a l'oreille juste et l'autre ne l'a pas ».

Pour les grands compositeurs, quelque grande que soit l'importance de l'éducation et de la tradition, on ne saurait expliquer par ces moyens extérieurs l'imagination créatrice, don véritable, le plus inné de tous les dons, celui qu'il est absolument impossible de produire artificiellement.

Et voici ce qu'écrit J.-H. Fabre dans ses *Souvenirs Entomologiques*, œuvre admirable et universellement admirée, encore que discutée, dans laquelle la couleur et la saveur du style égalent la profondeur de la pensée : « Un bambin qui ne sait pas encore manger sa tartine sans se barbouiller de confitures, se complaît à façonner la glaise en figurines étonnantes de vérité en leur naïve gaucherie. De la pointe du cou-

teau il fait grimacer la racine de bruyère sous forme de masques plaisants ; il travaille le bois à la ressemblance du mouton et du cheval ; il burine sur la pierre tendre l'effigie de son chien. Laissons-le faire et si le Ciel le seconde, il deviendra peut-être sculpteur renommé. Il a l'instinct, la bosse, le génie des formes.

« Un second, à l'âge où la bille et la toupie font nos délices, oublie le jeu, se retire à l'écart des bruyants et écoute chanter en lui comme un écho de harpes célestes. Sa tête est une cathédrale pleine des résonnances d'un orgue imaginaire. De riches sonorités, intime concert entendu de lui seul, le plongent dans le ravissement. Paix à ce prédestiné qui, un jour, avec ses combinaisons musicales, suscitera en vous de nobles émotions. Il a l'instinct, le génie, la bosse des sons. »

Et plus loin, au sujet du génie, nous lisons : « Cette caractéristique... une hérédité tantôt directe, tantôt lointaine, nous la transmet accrue, modifiée par le temps. Fouillez dans les archives de la famille et vous remonterez à la source du génie, humble suintement d'abord, puis rivière et fleuve ».

Nous étudierons plus loin l'hérédité dans les familles de musiciens, mais je veux reproduire ici quelques exemples cités par Ribot, de familles de peintres, de familles de poètes et quelques cas d'hérédité de caractères psychologiques spéciaux chez des personnages célèbres de l'histoire.

Peintres

Mais voyons d'abord les peintres.

Dans la famille des Bassano, dont le plus célèbre fut Giacomo da Ponte, fils de Francesco, lui-même peintre renommé, nous constatons que les quatre fils de Giacomo : Francesco qui se tue à 19 ans, Giovanni Leandro et Girolamo, furent tous quatre peintres distingués.

Giovanni Bellini, Vénitien, l'un des premiers artistes ayant peint à l'huile, était le fils de Jacopo Bellini, peintre de portraits et son frère Gentilo fut l'un des artistes favoris du Sénat de Venise.

Caliari, surnommé Paul Véronèse, était le fils de Gabriel Caliari, sculpteur. Son oncle maternel, Antonio Caliari, était peintre et son fils Carletto mourut à 26 ans, après avoir montré tout jeune des dons extraordinaires pour les arts plastiques.

Louis Caracci eut trois cousins germains peintres : Agostino, à la fois artiste, savant et poète, Annibal et Francesco. Son frère Paolo et son neveu Antoine mort jeune furent tous deux peintres de talent.

Les deux frères Van Eyck sont célèbres : Jean et Hubert. Leur père était peintre, leur sœur, Marguerite, passionnée de peinture.

François Mieris, dit « le Vieux », eut deux fils peintres comme lui : Jean et Guillaume, le second très grand artiste. Son petit-fils, François, dit « le Jeune », fils de Guillaume, est également célèbre.

On connaît les deux Van Ostade : Adrien et son frère Isaac, mort malheureusement jeune, mais non sans avoir produit des œuvres remarquables.

Peintres aussi, Mazzoli Parmegiano, son père Filippo et ses deux oncles Michel et Pierre.

Robusti, qu'on a appelé « Le Tintoret », eut deux enfants : une fille Marietta et un fils Domenico, peintres de portraits tous les deux.

Téniers, David le Jeune était le fils du grand peintre David le Vieux et le frère d'Abraham Téniers.

Dans la famille de Vecellio Titien, nous ne trouvons pas moins de neuf peintres, dont son frère : Francesco et ses fils Pomponio et Horatio. Les autres sont ses cousins et ses neveux.

Le père de Van Dick était peintre, sa mère une extraordinaire brodeuse.

Van der Velde, dit Guillaume le Jeune, était le fils du célèbre Van der Velde le Vieux. Son fils Guillaume hérita de ses dons artistiques.

Poètes

Chez les poètes non plus, les cas d'hérédité ne manquent pas : Arioste nous offre un magnifique exemple de précocité intellectuelle. Son frère Gabriel acheva la comédie « La Scholastica » après la mort de Ludovico. Son neveu, Orazio, ami intime du Tasse, à écrit les « Arguments ».

Les trois fils d'Aristophane furent poètes. Ce sont :

Philippos, Nicostratos qui écrivit quinze comédies et Arâros, auteur de cinq pièces, dont le « Cocalos » et l' « Aeolosicon ».

L'hérédité du grand poète et du grand névropathe que fut Byron est bien intéressante. Sa mère a laissé le souvenir d'une femme passionnée, étrange, demi-folle. Son père était ce capitaine Byron que Galton qualifie d'impudent, de dissolu ; son grand-père, l'amiral Byron, écrivain, auteur des « Récits de Voyages ». Sa fille Ada fut la comtesse de Lovelace.

Le poète et métaphysicien Coleridge eut un fils : Hartley, poète aussi, très précoce, grand imaginatif, de tempérament morbide. Sa fille Sarah eut elle aussi le caractère de son père et écrivit également. Elle épousa son cousin : Herbert Coleridge, philologue.

Le grand poète héroïque Eschyle eut un frère nommé Cynégire, qui fut l'un des héros de Marathon et un autre frère, Aminyos, qui commença l'attaque de Salamine. Son fils Euphorion et son neveu Philoclès furent tous deux poètes tragiques.

Le fils de Sophocle, Jophon, était un poète estimé d'Aristophane. Son petit-fils Sophocle le Jeune fut douze fois couronné.

Il est intéressant de remarquer que le père de Jean Milton était doué d'un immense talent musical, dont on trouverait sans peine l'influence sur le caractère de l'œuvre de son fils.

Tasso (Torquato) écrit son premier poème : « Rinaldo » à 17 ans. Sa mère était une femme

remarquablement intelligente et lettrée. Son père, Bernardo, poète, auteur de l' « Amadis ».

La famille Etienne fut une famille de lettrés et d'érudits. Le plus célèbre est Robert, qui a imprimé la Bible. Son grand-père était un remarquable érudit. Son père était curateur à l'Université de Leyde, son oncle Corneille professeur de philosophie et son fils Pierre fut également renommé pour son érudition.

Sénèque, Lucius Annæus, était le fils de Marcus, rhéteur dont la mémoire prodigieuse est restée légendaire. Son frère Gallion, proconsul d'Achaïe, fut l'un des Romains les plus spirituels de son époque.

Savants

Ribot cite, chez les savants, les familles suivantes :

La célèbre famille des Bernouilli, mathématiciens, physiciens et chimistes.

La famille des Cassini, qui comprend : Jean-Dominique, célèbre astronome ; son fils Jacques, astronome ; son petit-fils César-François Cassini de Thury, membre de l'Académie des Sciences à 22 ans ; son arrière petit-fils Jacques-Dominique, qui fut directeur de l'Observatoire ; enfin son arrière-arrière petit-fils Henri-Gabriel, naturaliste et philologue.

Erasme Darwin est l'auteur de la Zoonomie ; ses deux fils, Charles et Robert, furent des médecins remarquables; enfin, son petit-fils est Charles Darwin, le grand naturaliste, l'auteur de l'Origine des Espèces.

Léonard Euler, mathématicien célèbre, était le fils d'un mathématicien. Ses trois fils : Charles, Jean et Christophe, furent astronomes, physiciens et mathématiciens.

Galilée (Galileo-Galilei) était le fils de Vicenzo, qui écrivit une « Théorie de la Musique ». Son fils appliqua dans le domaine pratique les découvertes de son père.

La famille de James Gregory fut une famille de mathématiciens et de physiciens qui compte quinze membres, tous remarquables.

Dans la famille de Sir William Herschel, tous les membres étaient musiciens. Sa sœur Caroline fut lauréate d'astronomie de la Société Royale. Son fils John fut l'un des plus célèbres astronomes du siècle. Ses deux petits-fils furent également astronomes.

Les De Jussieu furent une famille de botanistes qui comprend six membres très remarquables : Bernard de Jussieu, bien connu, ses trois frères, son fils et son petit-fils.

L'Hérédité chez les personnages de l'histoire

Il est un des grands noms de la littérature que nous pouvons bien qualifier d'immortel, encore que l'Académie Française n'existât pas à son époque : c'est Michel de Montaigne, dont les essais sont, avec l'œuvre prodigieuse de Rabelais, le plus pur joyau de notre prose au XVI^e^ siècle, en même temps qu'un livre

dont la profondeur de la pensée étonnera et remplira d'admiration tant qu'il y aura des hommes et qui liront. Eh bien, Montaigne tenait de ses aïeux une qualité que nous nous empresserons de qualifier défaut affreux et effroyable tare : Montaigne avait horreur des médecins. Voilons-nous la face, mais constatons que, depuis l'ironique : « Medice, cura te ipsum » jusqu'à beaucoup d'autres excellents esprits, en passant par Molière, les médecins, de tout temps, ont eu l'habitude d'être parfois appréciés en termes un peu vifs, voire fortement irrévérencieux. Ironie vengeresse de la pauvre humanité souffrante, critique malheureusement pas toujours injustifiée d'ailleurs, mais qui n'empêche pas les pauvres patients de se précipiter chez le disciple d'Esculape à la première menace de dame Maladie. Mais ceci est une autre histoire et revenons à l'hérédité. Montaigne nous explique sans haine les raisons de son aversion pour nos confrères ses contemporains : « Cette antipathie que j'ay à leur art m'est héréditaire. Mon père a vescu soixante-quatorze ans, mon ayeul soixante-neuf, mon bisayeul prez de quatre-vingts, sans avoir gousté aucune sorte de médecine... Mes ancestres avaient la médecine à contre-cœur par quelque inclination occulte et naturelle, car la veue mesme des drogues faisait horreur à mon père... Il est possible que j'ay receu d'eulx cette dispathie naturelle à la médecine ». Admirons que les ancêtres de Montaigne aient vécu jusqu'à quatre-vingts ans sans avoir jamais « gousté aucune sorte de médecine » ; ceci explique

cela, insinueront quelques mauvaises langues. N'écoutons point ces médisants, qui reconnaîtront eux-mêmes qu'il est parfois nécessaire et bienfaisant de « gouster » quelque médecine et constatons que nous sommes ici les pitoyables victimes de cette terrible et universelle loi de l'hérédité, qui va jusqu'à nous narguer en faisant se transmettre de père en fils une antipathie aussi déplorable...

Mais voyons les familles célèbres de l'histoire.

Les César sont un exemple d'hérédité par les femmes. César était le fils d'Aurelia, sa fille Julie fut mariée à Pompée, sa nièce Atia fut la mère d'Octave-Auguste.

Tibère par son père et sa mère descendait de la gens Claudia, hérédité consanguine entraînant pour Galton la dégénérescence de la famille qui commence avec César. L'arrogance de sa race était en lui. Auguste disait : « Vetus atque insita Claudiœ familiae superbia ». Il fut atteint de mélancolie avec délire de persécution, hallucinations auditives : « Incertus animi erat, fluxam senio mentem prætrepidus erat... »

Caligula était le petit-neveu de Tibère. Drusus, frère de Tibère, eut pour fils Germanicus, qui eut d'Agrippine Iʳᵉ C. Caligula et Agrippine la Jeune. Caligula est le premier empereur qui réunisse le sang des Claudii et des Julii et la somme de dégénérescence des deux familles : il était épileptique. Claude, son oncle, frère de Germanicus, était presque imbécile. Néron, fils d'Agrippine la Jeune, était atteint, d'après Wiedemeister, de manie périodique. Son père

lui disait : « Si tu tiens de moi et de ta mère, tu es né pour la perte du genre humain ». Il est le dernier de la famille Julia-Claudia, dans laquelle on trouve de nombreux mariages consanguins et beaucoup d'enfants mort prématurément ou pervers constitutionnels.

L'hérédité de Charlemagne en ligne directe est remarquable. Son bisaïeul était Pépin d'Héristal, son aïeul Charles Martel et son père Pépin le Bref.

Célèbre et bien connue est la famille des Medici.

Don Carlos était l'antithèse de son père, mais possédait exactement le caractère de son grand-père Charles-Quint.

La famille des Condé fut étudiée par Saint-Simon ; tous ses membres présentent les mêmes caractéristiques.

La famille des Mirabeau fut étudiée par Loménie.

Terminons en citant la phrase de Suétone, d'après qui César eut de Cléopâtre un fils : « Similem Cœsaris forma et incessu ».

Études statistiques dans les familles remarquables

Les statistiques de Galton démontrent la loi de l'hérédité psychologique.

Candolle remarque qu'à l'Académie des Sciences il y a toujours huit associés étrangers. Il y a donc des chances infiniment petites pour qu'on en rencontre deux de la même famille, si on évalue à 200 millions

le nombre d'habitants des pays civilisés moins la France. Il faut en retrancher les cultivateurs, les ouvriers, les femmes et les enfants. Candolle estime qu'il y a eu en botanique 2.000 auteurs en deux siècles et prend ce chiffre comme moyenne dans chaque science. Il y a huit sciences représentées à l'Académie, ce qui fait 16.000 auteurs en deux siècles. Retirons un quart pour les Français ; il reste 12.000, dont 92 ont été membres étrangers, soit la proportion de 7 ou 8 sur 1.000. De plus, de nombreux savants illustres n'ont pas eu de fils. Néanmoins, quatre fois la coïncidence s'est produite du père et du fils membres étrangers tous deux de cette compagnie scientifique : ces cas se sont rencontrés dans la famille des Bernouilli, des Euler et des Herschel. Une objection vient à l'esprit : l'influence du père n'aurait pas été étrangère à l'élection du fils. Candolle rejette absolument cette explication. Il estime que, si pour quelques membres cette condition était favorable, pour un nombre à peu près égal c'était l'inverse et que le plus grand nombre n'en tenait aucun compte. De plus, on voit cinq associés fils de savants illustres ou d'hommes de science qui n'étaient pas eux-mêmes membres de l'Académie. Une étude à ce point de vue de la Société Royale de Londres conduit aux mêmes constatations.

Les exceptions

Pour Ribot, c'est l'hérédité de la mère qui est le plus fréquemment en cause. Il cite Périclès et ses deux fils sots : Paralos et Xantippos, et Thucydide donnant le jour à Milésias et Stephanos. Il y aurait là l'intervention de causes accidentelles d'innéité, un hasard résultant du jeu et du concours fortuit des lois naturelles, mais non point une loi.

D'ailleurs, les parents peuvent transmettre des qualités ancestrales restées chez eux latentes et dont l'existence étonnera chez leurs descendants si on ne pense pas à la rattacher plus haut. De plus, il y a des transformations, des métamorphoses de l'hérédité. On sait que d'un père aliéné peuvent naître des enfants diversement tarés : idiots ou paralytiques (Moreau de Tours). Le père ne transmet pas l'idiotie elle-même, mais un vice de constitution ; le fils n'est pas la copie identique du père. Il faut enfin faire la part de l'influence de l'état physiologique des deux générateurs au moment de la conception et de la mère pendant la gestation. Enfin, certaines causes peuvent agir après la naissance pour entraver la manifestation de certains résultats de l'hérédité.

Si l'on tient compte de toutes ces restrictions, on verra que bien peu nombreuses demeurent les véritables exceptions à la loi générale de l'hérédité.

Pour Ribot, l'évolution générale de l'hérédité psychologique peut être figurée par une courbe ascen-

dante, présentant un maximum, puis descendante. Notons que fréquemment des grands hommes ont épousé des femmes inférieures. Si nous nous rappelons qu'en mathématiques, la fonction croît tant que la dérivée est positive, puis passe par un maximum pour décroître quand la dérivée est négative, on pourra, d'une façon un peu imagée, admettre que cette dérivée représente ici l'apport féminin nouveau à chaque génération, positive si la femme est intellectuellement supérieure, négative si la femme est de capacités intellectuelles minimes. A condition, bien entendu, que les individus étudiés dans la lignée et remarquables par leurs qualités psychologiques en tant que savants, écrivains ou artistes, soient les individus mâles de la famille.

Nous ne saurions mieux terminer cette très partielle et très incomplète étude de l'hérédité, qu'en citant ces admirables phrases de Montaigne, qui sont aujourd'hui aussi vraies, aussi humaines que lorsqu'il les écrivit, il y a quatre cents ans : « Quel monstre est-ce que ceste goutte de semence, de quoi nous sommes produits, porte en soy les impressions, non de la forme corporelle seulement, mais des pensements et inclinations de nos pères ? Ceste goutte d'eau, où loge elle ce nombre infini de formes et comme porte elle ces ressemblances d'un progrès si téméraire et si desréglé que l'arrière-fils répondra à son bisayeul, le neveu à l'oncle ».

CHAPITRE II

LA MUSIQUE ET LES MUSICIENS

I. — LA MUSIQUE

« La Musique, c'est l'absinthe de ceux qui ne veulent pas boire pour oublier ».

Camille MAUCLAIR

La Musique ! Langue merveilleuse qu'ont parlée Beethoven et Schumann, Chopin et Wagner. La Musique ! Art immense, qui dit la joie comme la douleur, la tendresse comme l'héroïsme, la piété comme la haine. Art qui pénètre et qui prend possession pleine et entière de celui qui est né pour le comprendre, art qui élève et qui console, en vérité la musique est tout cela. A la fois imprécise et impérieuse, irréelle et vivante, elle est, selon les dispositions du moment, un monde toujours nouveau pour celui qui la reçoit et un monde différent pour chacun de ceux qui en jouissent. Elle est toute beauté et elle est toute émotion. Et Combarieu l'a dignement définie lorsqu'il a écrit : « Interprète et créatrice d'états psychiques profonds, fine émanation de l'esprit, dyna-

misme profond de la vie morale, elle est sentiment et pensée à la fois. Dans l'enchantement des sons elle met une logique pour l'intelligence, un langage d'amour pour le cœur, une architecture et une plastique pour l'imagination ».

On ne saurait mieux dire et ce qu'elle est et ce qu'elle fait. Et ces quelques phrases valent d'être méditées. Mais dire qu'ainsi Combarieu définit la Musique, c'est employer un bien mauvais terme. Est-ce que la musique peut être définie, elle qui est l'infini ? Peut-on expliquer par des mots « un souffle qui passe, une vague de l'air » ? Il ne sied que d'écouter et de se taire. Je tenterai cependant cette tâche vaine, d'essayer d'étudier, oh ! bien sommairement, les bases fondamentales de la musique, de pénétrer un peu dans son essence même. C'est sacrilège un peu ; on ne dissèque pas un tel art comme le cubital à l'avant-bras. Cependant, beaucoup l'ont fait et on peut le faire sans qu'en rien soient atteints l'amour et le respect qu'on doit avoir pour ce mode de manifestation : l'un des plus hauts, de la pensée humaine. M. Combarieu, en particulier, a publié sur la Musique un livre extrêmement remarquable auquel je ferai de fréquents emprunts, encore que je ne partage pas absolument toutes les manières de voir de cet auteur. Je suivrai dans cet exposé l'ordre qu'il a lui-même composé et qui est excellent.

On dit généralement et très simplement : La musique, c'est l'art des sons. Tel n'est point l'avis de M. Louis Vuillemin qui écrit : « Non, la musique

n'est pas l'art des sons. N'en déplaise à cette ineptie d'ordre catéchismique, la musique n'est l'art de rien du tout ! Elle est seulement le phénomène merveilleux, le doux et profond et éternel mystère en vertu desquels une vibration d'ordre suprême vous sera dévolue ; vibration qu'aucun mot n'exprime, qu'aucun geste ne précise, mais si grande qu'elle est tout entière enclose dans un frisson ou dans une larme... ».

Certes ! C'est M. Vuillemin qui a raison. L'enchaînement de sons, même selon les règles les plus formelles de la technique, sans l'émotion, sans la vibration, c'est vide suite de notes. Là où il n'y a rien qui parle au cœur il n'y a pas de musique. Il n'en est pas moins vrai que le mode d'expression de cet art impalpable et mystérieux c'est précisément les sons et que, tout bêtement, sans les sons il n'y aurait pas de musique ; M. de la Palisse n'eût pas mieux dit. Je sais bien que le vrai musicien n'a pas besoin d'entendre exécuter tel morceau et qu'en lisant les notations sur le papier il entend en lui-même, sans l'intermédiaire des sons. Insinuons timidement que cette idée, poussée à ses plus extrêmes conclusions, permet difficilement de comprendre pourquoi les musiciens ainsi doués se dérangent pour aller au concert entendre la Neuvième, alors qu'il leur est si facile de lire la partition tranquillement chez eux. C'est leur chercher mauvaise querelle. En réalité, je crois que la perception musicale à la lecture, pour parfaite qu'elle soit, n'atteint jamais au degré d'émotion que fait naître l'audition. Mais remarquons bien

vite que si le musicien entraîné arrive à cette remarquable facilité, c'est parce qu'auparavant il a beaucoup entendu ; c'est le fait d'éducation et, à l'origine, tout est sons, tout vient des sons. La définition : musique égale art des sons est mauvaise incontestablement, qui réduit un tel art à la matière dont il est fait. D'autre part, négliger les sons, c'est faire litière de la plus enfantine logique. Disons que la musique est un résultat complexe dont les sons sont un des éléments : l'élément matériel, les autres étant de l'ordre intellectuel et surtout émotionnel.

Bien meilleure parce que plus complète, est la définition de Combarieu : « La musique, c'est l'art de penser avec des sons », qui introduit un nouvel élément : la pensée, les sons étant réduits au simple rôle de moyen qui est en réalité le leur. Je ne la tiens pas pour parfaite. Elle semble concevoir la musique comme intelligence, alors qu'elle est surtout sensibilité. Je ne nie d'ailleurs pas sa profondeur au point de vue intellectuel ; elle atteint « plus haut que la théologie et la philosophie » (Beethoven), mais la profondeur intellectuelle de la musique n'est pas l'essentiel d'elle-même.

Les musiciens n'emploient pas, comme les poètes, l'intermédiaire du verbe qui est nécessairement précis, ils voient plus loin et par intuition directe. Il y a suppression des concepts dans les actes de l'intelligence. « Pour le vrai musicien, la musique est plus claire que la parole ». Combarieu, étudiant son évolution, remarque qu'elle n'est pas dans l'histoire un

fait exceptionnel ou intermittent, un auxiliaire donné par hasard aux cérémonies religieuses ou un art de luxe, un divertissement des heures de loisir. Elle est un fait naturel et universel comme le langage. Elle commence par des ébauches, puis apparaît partout où il y a des hommes. Il n'est pas de peuple qui ne connaisse le chant et le rythme en même temps que la parole. L'enfant, avant même de balbutier des mots appris, exprime ses sensations, tristes ou joyeuses, par des modulations inarticulées qui ne sont qu'une ébauche, extrêmement primitive, de mélodies.

M. de Sarzec a trouvé, au palais de Tello, sur la rive gauche du canal qui relie le Tigre à l'Euphrate, un bas-relief chaldéen qui représente un joueur de harpe. Comme on le voit, la musique ne date pas d'aujourd'hui. M. Pottier fait remonter son origine à 30 siècles avant l'ère chrétienne. Elle doit être plus ancienne que la poésie et lui a donné ses lois constitutives. C'est par l'incantation que l'homme primitif, dans son effroi et son ignorance devant la nature, tentait de se défendre contre les dieux cruels, la maladie et la mort. La pensée musicale est la manifestation d'un instinct général et profond, plus ou moins obscur, mais partout reconnaissable dans l'humanité.

Parmi les nombreux caractères de la musique, il y en a un certain nombre qu'on trouve ailleurs ; mais il y a dans la musique un caractère qu'on ne trouve nulle part ailleurs, c'est le « sens intraduisible, ce *proprium quid* qui fait une mélodie ». Il y a dans

la musique « quelque chose qui est et doit rester inexpliqué, sous peine de n'être plus musical ». Nous aboutissons à cette conclusion déjà exprimée plus haut : la musique ne peut être rigoureusement définie. Des sciences biologiques aussi, Claude Bernard a écrit : « En sciences naturelles on ne définit rien ».

Mais on peut étudier le rôle que jouent dans la musique ses différents éléments : le plaisir de l'oreille, la beauté de la forme, le plaisir intellectuel, les émotions abstraites, la passion et le sentiment. Ces divers éléments, nous allons les examiner successivement.

Le plaisir de l'oreille

L'importance du simple plaisir physique que ressent l'oreille à l'audition d'une mélodie agréable n'est pas niable. Au temps de Rousseau, c'était là l'essentiel de ce qu'on recherchait dans la musique, considérée à l'époque comme un art délicat, charmant, et cultivé comme tel, mais dont on comprenait mal la puissance et la profondeur. On faisait du joli au lieu de faire du beau.

Des savants ont pu dire que la consonnance ou la dissonnance agissent sur l'organisme en dehors de tout jugement esthétique, d'une façon purement physique, à la manière d'une piqûre ou d'une caresse.

On a beaucoup parlé du petit concert qui fut donné, le 10 Prairial de l'an VI, à Hans et Marguerite, deux charmants éléphants du Jardin des Plantes. Quelques musiciens cachés aux yeux des pension-

naires du Jardin Zoologique exécutèrent des morceaux de différents caractères. On ne fut pas peu surpris de constater l'effet profond et intense des vibrations musicales sur l'âme simple des deux jeunes pachydermes. Loin d'y rester indifférents, ils manifestèrent en effet leur joie par des mouvements rythmiques, une sorte de danse, d'élégantes oscillations de trompe lorsqu'on leur joua des airs gais, alors que des airs tristes semblèrent les plonger dans des abîmes de mélancolie, et que d'autres airs eurent le don d'exciter leur fureur. L'effet cessa avec la cause qui l'avait produit et, le concert terminé, les deux volumineux mélomanes retombèrent dans leur calme et leur placidité habituels. Féré, expérimentant sur des sujets absolument dépourvus d'intelligence artistique, constata cependant le pouvoir certain des sons. Avec une intensité encore plus grande, chez les individus réceptifs, artistes, certains sons ou plutôt certains enchaînements de sons font naître des sensations physiques particulières, indépendamment de toute considération émotive ou esthétique. Le pouvoir curieux des musiques de danse en est un exemple; de même certaines musiques donnent envie de courir, d'autres font passer le long de l'échine un véritable frisson, procurent une sorte de spasme purement physique que Willy, d'une expression, peut-être pas très distinguée, mais qui dit fort bien ce qu'elle veut dire, appelait le « trifouillis ». De ces musiques hypernerveuses qui ont sur l'individu un pouvoir physique si extraordinaire un des plus remarquables exemples, est sans

conteste l'immortel Tristan et Isolde, de Richard Wagner.

La sensation sonore unique, isolée, entraîne toujours une cause de plaisir ou de douleur, mais c'est la relation entre les différentes sensations qui fait le plaisir de l'oreille. Percevoir des sons, c'est aussi se souvenir et attendre. Souvent une dissonance désagréable en soi est admirable grâce au contexte. Nulle œuvre ne démontre plus péremptoirement cette vérité que celle de Gabriel Fauré qui, avec un art inouï et une aisance déconcertante, mania les dissonances subtiles, les frôlements câlins et les enchaînements les plus imprévus. Il y a dans sa musique, indépendamment de sa profondeur et de son humaine émotion, qui toutes deux sont grandes, un plaisir purement physique pour l'oreille, plaisir à la fois exquis et troublant, fait de complexité et de fluide simplicité, qui en fait une chose délicieuse et rare, proprement incomparable.

L'importance du rôle de l'éducation dans cette question du plaisir de l'oreille est évidente. Il n'est que de suivre l'évolution du langage musical qui, à l'origine presque exclusivement consonant, arrive avec les progrès de la technique moderne à être, chez certains compositeurs actuels, presque exclusivement dissonant, pour constater que l'oreille s'habitue progressivement à des accords nouveaux pour arriver à goûter du plaisir en ce qui lui aurait autrefois semblé atroce.

Il est bien certain que, plus perfectionnée sera l'oreille, plus grand sera le plaisir des sons. Notons

ici le rôle certain de l'hérédité, nous y reviendrons plus loin.

On a noté sous l'influence des sons un afflux sanguin et une augmentation de volume de l'encéphale qui lui est consécutive. Il faut distinguer dans les modifications physiologiques constatées la part de la simple audition sonore de la part très importante de l'émotion musicale elle-même. Discrimination qui n'est point aisée d'ailleurs. L'intelligence et la sensibilité interviennent pour défaire et reconstruire l'œuvre du sens auditif et lui donner par seconde création un sens nouveau. Il y a transformation du phénomène sonore en phénomène musical. Et cette seconde partie de la physiologie de la musique, qui est l'essentiel, échappe absolument à l'analyse expérimentale. Là, les savants n'ont pu que rester sur le seuil de la question. C'est pourquoi Combarieu a pu écrire : « Ils croient tenir la musique, ils n'ont qu'effleuré la frange de son manteau. »

Le formalisme.

La musique crée aussi un plaisir, d'ordre esthétique, celui-là, en quelque sorte plastique, analogue à celui que crée la contemplation d'un dessin et qui découle de la notion des lignes de son architecture. Plaisir calme, intellectuel peut-être plus qu'émotif, mais qui, dans certaines œuvres parfaites, atteint à une singulière profondeur. Je n'en veux pour exemple que le prélude de Lohengrin, qui n'est qu'une

courbe naissant *pianissimo* des régions élevées, pour descendre peu à peu en croissant en puissance, comme un fleuve majestueux, remonter ensuite en s'affaiblissant vers les sereines hauteurs d'où elle était partie et y mourir en un murmure.

Hanslick, en 1854, compara la musique à l'art de l'arabesque. C'était n'y voir que la forme, l'image et rien de plus. Combarieu fait remarquer que l'arabesque produit par les lignes mélodiques de l'admirable *adagio* de la Pathétique de Beethoven donne une image fort laide à voir.

Le plaisir intellectuel.

Le plaisir intellectuel naît de la contemplation d'une belle construction musicale. « La musique, dans le chaos de la vie affective, fait intervenir l'intelligence pour y mettre ordre et beauté. » Elle n'imite pas, elle domine l'imitation.

Au cours d'une période longue dont les points de maturité furent le XV^e^ et le XVI^e^ siècle, furent établies les formes successives de la construction musicale : mélodie simple et ornée, agréments et variations, canon, contrepoint simple, contrepoint double et fugue, enfin l'organisation du rythme et les timbres. « En dehors de toute musique, une longue hérédité a formé le musicien au jeu des abstractions. A son insu il bénéficie de l'éducation spéciale que les théologiens et les philosophes ont donnée à l'esprit humain depuis des temps très reculés. Les formes de compo-

sition constituent les matériaux d'un langage dont l'emploi est désormais quasi instinctif. »

Les six concertos brandebourgeois et les fugues du clavecin bien tempéré de J.-S. Bach en sont un exemple. Bach est, selon le mot de Spitta : le maître de la libre fantaisie, tandis qu'avec Beethoven et ses successeurs va intervenir tout le dynamisme de la passion humaine. La musique savante est d'abord œuvre de forme pure, ensuite elle devient œuvre de raison et de sentiment. Mais ce serait une grossière erreur que de méconnaître la force du sentiment dans l'œuvre de Bach par exemple et de ne l'admirer qu'en tant qu'œuvre parfaite au point de vue formel. Le plaisir intellectuel qu'on goûte avec Bach n'exclut point le plaisir du sentiment, pas plus que l'émotion.

Th. Ribot, dans sa Psychologie des sentiments, admet qu'il y a en nous une mémoire affective, survivance de l'émotion faite de sensations partielles appauvries constituant les émotions abstraites. Celles-ci pourraient se fusionner en un état de conscience unique qui, grâce à l'addition d'une tendance motrice, aboutirait à l'œuvre musicale. Créer ne serait en définitive que se ressouvenir. On peut aisément multiplier les critiques à une telle théorie. Notons simplement que le génie crée dans l'ivresse, dans un état d'exaltation intense, et non avec des « déchets d'émotions refroidies. » Reconnaissons que ces émotions abstraites peuvent jouer un rôle dans la gestation et l'élaboration de l'œuvre, mais ce rôle n'est point essentiel.

Le sentiment et la passion.

Je crois que c'est là qu'il faut chercher la base même de la musique, le *primum moveas* de la création artistique. A l'inverse de Combarieu, qui pense que l'émotion cède le pas à la pensée, je crois qu'ici la sensibilité prime l'intelligence. Je reviendrai longuement sur ce point en étudiant le tempérament du musicien.

La musique est faite à la fois de sentiment et de pensée, et puis d'autre chose qui est proprement indéfinissable, qui n'est pas tout elle-même, mais qu'elle contient nécessairement pour être parfaite et qui peut exister indépendamment du sentiment et de la pensée. Ce quelque chose n'existe que chez le musicien né, ne s'acquiert jamais par l'éducation; en l'appelant musicalité, nous ne nous fatiguerons pas beaucoup, mais il est bien difficile de l'appeler autrement. Ce quelque chose éclate à chaque instant, chez Mozart, domine toute son œuvre, la plus musicale qui soit, et manque jusqu'à un certain point chez Berlioz, débordant cependant d'émotion et de pensée. Cet *x* mystérieux, c'est la qualité spécifiquement musicale. L'hérédité règne toute puissante dans sa transmission : tous les Bach l'avaient.

La musique, pour Aristote, est l'imitation ou la traduction exacte du sentiment. En réalité elle vient de bien plus loin que d'émotions superficielles. Elle est pour Kant le « langage des sentiments », pour Hegel « l'art du sentiment ».

Elle traduit, non pas un sentiment déterminé, mais le dynamisme intérieur et général. Et elle est, de tous les arts, de par sa nature même, le plus propre à traduire le dynamisme. Alors que les arts plastiques tels que la peinture et la sculpture sont immobiles, bien que pouvant représenter le mouvement, et sont des arts que j'appellerai statiques, la musique est mouvement dans son essence même. Elle met en vibration l'air extérieur, elle crée du mouvement, les vibrations arrivent à l'oreille en pleine mobilité et y créent un véritable bouleversement : mouvement au niveau du tympan, mouvement au niveau de l'oreille interne : toujours mouvement. La musique a une durée qui est limitée, alors qu'on peut contempler indéfiniment le même tableau. La musique est essentiellement vivante. Elle est l'art dynamique. On prend, à admirer un tableau ou une statue, un plaisir d'ordre esthétique calme, l'émotion peut naître secondairement, mais elle est de nature statique et n'atteint jamais l'intensité brutale de l'émotion dynamique créée par la musique. Je crois que les raisons d'ordre physique que j'ai données plus haut suffisent à expliquer cette différence fondamentale. La poésie déclamée se rattache à mon sens à la musique et crée une émotion d'ordre également dynamique, mais ici la précision du verbe donne à l'intelligence et à la pensée, par rapport au sentiment, une importance plus grande que dans la musique, sauf chez certains poètes comme Verlaine, volontairement imprécis, et chez qui, pour

cette raison, tout est musique. « De la musique avant toute chose.... » (Verlaine).

De ce genre de poésie on peut rapprocher l'impressionnisme en peinture. Chez les impressionnistes, bannissant les lignes précises, recherchant la symphonie des couleurs, le sentiment est maître. Des tableaux de Monet, de Sisley ou de Pissaro, l'émotion naît directement, mais calme toujours. Les impressionnistes mis à part, où chercher l'émotion en peinture ? C'est chez les primitifs, je crois, qu'on peut le plus sûrement la retrouver. Ils furent naïfs, sincères toujours, là est le secret du pouvoir d'émotion qu'ont conservé leurs œuvres.

Ajoutons-y Cézanne et nous constaterons qu'aucun des tableaux de ces artistes ne fait naître une émotion directe aussi violente, aussi intense que celle que crée l'audition d'une symphonie de Beethoven, de la scène finale du Crépuscule des Dieux ou de Tristan, ou même tout simplement d'une mélodie de Schubert, ou de vingt mesures de piano de Schumann. La peinture n'est certes pas limitée aux primitifs et aux impresionnistes, mais je ne l'ai considérée ici qu'au point de vue purement émotif. On goûte un plaisir esthétique profond, mais tout différent devant les œuvres des peintres italiens de la Renaissance où tout est beauté calme. Michel-Ange remplit d'admiration, d'effroi plus qu'il n'émeut au sens où nous l'entendions plus haut. Chez Rembrandt, tout est pensée et profondeur. Rubens est admirable, mais je doute qu'il ait jamais fait naître le fameux trifouillis dont parle

Willy. Vélasquez aussi est admirable et Greuze et Fragonard exquis; la beauté de la ligne est reine chez Ingres et la couleur flamboie chez Delacroix; la tendresse de Corot charme et l'émotion naît déjà plus directe chez Courbet et Manet qui précèdent les impressionnistes, mais en aucun cas, je le répète, la passion, le sentiment ne sont rendus avec une intensité et surtout une force d'expansion, de pénétration aussi formidables que par la musique. La sculpture est déjà plus directement émotive que la peinture, parce que l'homme avec ses passions, sa joie et sa douleur, y est le plus souvent représenté.

Remarquons bien que tout cela ne tend nullement à créer une sorte de hiérarchie dans les arts, à rabaisser les arts plastiques au profit de l'art sonore. L'œuvre de Raphaël vaut l'œuvre de Mozart, et celle de Michel-Ange égale celle de Beethoven. La beauté règne suprême ici comme là, mais les moyens d'expression de ces arts sont différents, voilà tout, et la musique, art dynamique, est tout naturellement le langage de l'émotion, de la passion.

A l'émotion correspondent des battements cardiaques accélérés, des modifications des sécrétions, divers troubles cirlatoires. De même l'état affectif se ramène à une exaltation ou à une dépression de l'énergie. La musique est à la fois art d'énergie, art d'intériorité, chez les Allemands surtout, et art d'intimité. Le moi, dit Fichte, est activité pure. La musique atteint donc la personnalité dans son essence. Ce n'est pas la force particulière d'un individu, « c'est la force

vitale elle-même saisie dans son universalité », plus générale encore que l'émotion. Pour Nietzche, elle est le sentiment de la force accrue, non une soustraction. « ce qu'il y a de décisif au contraire, c'est une formidable projection au dehors des traits principaux, en sorte que les autres traits disparaissent... L'homme transforme alors ces choses jusqu'à ce qu'elles deviennent des reflets de sa perfection. »

Le compositeur crée avec toute son âme : émotion et pensée. Il crée avec des sons une forme plastique et « il projette son âme dans un système de formes par des procédés ». C'est un travail de l'esprit qui s'exerce sur des données passionnelles. Ces données sont l'essentiel, si elles manquent, on n'a qu'une forme vide, froide caricature de la musique qui n'est pas la musique.

Wagner a écrit : « Je ne puis concevoir l'esprit de la musique résidant ailleurs qu'en l'amour. » Passion, amour, émotion, toujours ces mots reviennent sous la plume si l'on veut écrire sur la musique.

Darwin, dans son livre : « The descent of man », place le rôle social de l'amour bien avant l'homme, chez les êtres vivants qui l'ont précédé. Il remarque que dans la saison de la reproduction les animaux font entendre des sons et même une ébauche de chant, et qu'entre les animaux et l'homme il y a transmission héréditaire. La musique réveillerait en nous, de façon vague, les fortes émotions d'un âge très lointain. Les oiseaux chantent pour avoir une femelle ; les rossignols vocalisent, le coq de bruyère se livre à une pan-

tomime mêlée de chant que Karl Groos a décrite ainsi : « Sur une branche basse, il dresse les plumes de son cou, laisse pendre ses ailes, se gonfle, piétine, tourne des yeux blancs, puis il émet des sons cliquetants et claquetants, lents et séparés, mais de plus en plus rapides; il continue par un cri très fort que suit toute une série de sons à la fois stridents et musicaux; il finit par un son soutenu et en même temps ferme les yeux, comme enivré de jouissance. »

La musique serait si troublante parce qu'elle touche en nous l'instinct vital même, et qu'elle réveille des associations d'idées qu'une très longue hérédité avait fait passer dans le domaine inconscient.

C'est simplifier à l'excès un problème si complexe. Lucrèce dans son : *De natura rerum*, affirmait déjà que l'homme avait imité les oiseaux avant de savoir parler. Il existait d'ailleurs, dans les orgues anciennes, un registre appelé chant des oiseaux et l'art d'imiter ce chant faisait partie du programme des Jongleurs. On sait quel merveilleux usage Wagner a fait des vocalises de l'oiseau qui guide Siegfried vers la Walküre endormie au milieu de la forêt murmurante, dans l'avant-dernière journée de la Tétralogie. Les auteurs plus anciens, et en particulier les clavecinistes, ont fréquemment imité ce chant : c'est Clément Janequin, au xvi^e^ siècle, dans son caquet des oiseaux. Haydn dans le final du xx^e^ quatuor où glousse la poule; ce sont Mozart et Rossini. Bach qui, dans la fugue de sa sonate en ré pour clavecin, associe au chant du coucou le caquetage de la poule; c'est Beet-

hoven enfin, dans la péroraison bien connue de l'andante de la Pastorale.

Claudius Modrolle, au cours d'un récit d'un voyage en Guinée, parle de la frénésie amoureuse de musique et de danse des nègres de cette région : « Dès le coucher du soleil l'Afrique tout entière est en fête et retentit des sons du tam-tam. » Et qui n'a jamais été impressionné, dans les belles nuits d'été à la campagne, après une chaleur accablante, par le concert éperdu des bêtes des bois et des champs, vaste symphonie d'amour, irrésistible appel, cri passionné de la nature.

J'envisagerai plus loin l'application au génie musical des idées de Freud sur la sexualité, mais il n'est pas besoin d'aller plus avant pour être convaincu de l'importance de l'amour dans la musique. Le plus beau monument musical élevé à la gloire de la passion amoureuse l'a été par Richard Wagner dans cet immortel chef-d'œuvre qu'est Tristan et Isolde. La musique ici n'est qu'un gémissement, un cri de passion exacerbée, enivrée, atroce. Tristan aime Isolde et Isolde aime Tristan, intégralement, absolument ; ils ne sont qu'un ; ils s'aimeront parce que c'est la loi fatale; le philtre tout puissant l'a voulu; ils s'aimeront envers et contre tous parce que l'amour ne connaît aucune contrainte. Tristan, le preux chevalier, à l'honneur sans tache, trahira son maître vénéré parce que l'amour est plus fort que tout et les deux héros appelleront la « nuit de mort » comme une délivrance, parce que seule la mort fera la fusion entière

de leurs deux êtres. Vertige du néant, soif de la nuit, — la musique ici élargit à l'infini la puissance du verbe. La déclamation n'est que cris rauques ou caresses énamourées, et sous elle l'orchestre est un torrent de feu, sans cesse mugissant, s'enflant, hurlant, s'apaisant, puis se tendant au paroxysme, il clame le désespoir des deux amants ; les incessants chromatismes avec les dissonances douloureuses s'entrechoquent au milieu des gémissements des cordes et du fracas des cuivres, c'est prodigieux et indescriptible, c'est une chose unique dans la musique. La musique peut tout. Au troisième acte, Tristan blessé gît dans son vieux castel, son sommeil lourd et agité par la fièvre, est bercé par l'Océan dont les vagues viennent se briser à ses pieds sur les rochers de Cornouailles. Il s'éveille et c'est l'attente anxieuse, la douleur morale décuplant la souffrance physique; dans une exaltation forcenée il hurle, en plein délire, dressé sur sa couche. Isolde approche, son bateau touche à terre, dans un instant elle sera là. Alors Tristan se dresse, surhumain, formidable, dans une ivresse affolée. Il arrache les bandages qui protégeaient ses plaies. Trébuchant, titubant, rouge de plaies, il court. Plus de paroles, un cri ! un cri rauque, inarticulé : Hei ha ! et il s'effondre devant Isolde et meurt à ses pieds, pendant que sur ses lèvres, comme un souffle, passe un nom à peine murmuré : Isolde. Tristan est mort. Eh bien, Isolde aussi va mourir, très simplement, sans gestes. Je l'ai dit, les deux êtres n'en font qu'un. Si l'un n'est plus, l'autre

ne doit plus vivre. Et, calme et sereine, sur des harmonies apaisées, l'amante dit le suprême adieu. Peu à peu son chant s'élève, s'échauffe, l'orchestre croît, s'enfle terrible en un crescendo chromatique immense, tonne au maximum de puissance, puis s'apaise, tandis qu'Isolde glisse doucement dans la nuit tant désirée sur le corps de son amant et l'œuvre s'achève dans la paix et la sérénité, dans le fluide égrènement des sonorités des harpes.

Cette musique ne se peut décrire vraiment, elle prend l'être entier, s'impose, bouleverse et rejette à néant. Bien pauvre, a dit Nietzche, celui qui n'a jamais été assez malade pour savourer cette volupté de l'enfer.

Je me suis longuement arrêté sur cette œuvre parce que, je le répète, elle est unique en son genre et montre bien l'universalité du langage musical et la toute puissance du sentiment, de la passion dans la musique. Camille Mauclair l'a bien compris, qui a décrit dans ces termes la foule assistant à un grand concert symphonique : « L'électricité nerveuse étreint cette foule. Un fil invisible la relie au bâton du chef, il fait mouvoir à son gré tous ces pantins, comme il fait mouvoir, d'un clin d'œil, d'un geste imperceptible des doigts, des masses orchestrales qui se déchaînent ou se taisent à l'instant. Et comme c'est beau, cette puissance mathématique, cette obéissance absolue au rythme suprême, dont à son tour cet homme n'est que l'esclave. Il n'agit que selon l'ordre des signes noirs de sa partition, tels que les a voulus un autre

homme, qui souvent n'est plus lui-même qu'une pincée de cendre dans un trou de terre inconnue. Jamais despote n'a été obéi avec cette ferveur, ce renoncement total d'une foule et c'est là le plus étonnant secret de la musique et ce qui fait d'elle non pas seulement un art, mais une force de la nature, l'intervention du divin : le sentiment du divin est à sa vraie place dans cette dernière et inattaquable cathédrale qu'est un orchestre. Le contact du chef et du moindre auditeur est prodigieux. Cet homme joue directement sur les nerfs de deux mille autres créatures avec autant de sûreté qu'un fil voltaïque faisant tressaillir un muscle... Tout cela nous use, on nous le dit : c'est bon, mais ça fait mal. Eh ! non, c'est cela qui rachète les usures inutiles. Le vertige de la musique, c'est l'équilibre idéal, et c'est dans la vie dite ordinaire que nous trébuchons et que nous sommes les maladroits mimes de nous-mêmes, danseurs sans balanciers au-dessus des abîmes sans fond d'une existence dont nous ne savons rien et que nous trouvons simple de traverser tous les jours ! »

La Musique et le langage

Diderot écrit dans le « Neveu de Rameau » : « Il faut considérer la déclamation comme une ligne et le chant comme une autre ligne qui serpenterait sur la première. C'est au cri animal à dicter la ligne qui nous convient ». C'était l'avis de J.-J. Rousseau dans le premier livre de l' « Emile », la lettre XLVIII de

Saint-Preux à Julie dans la « Nouvelle Héloïse », de Lacépède dans sa « Poétique de la Musique », de Condillac dans son « Essai sur l'origine des connaissances humaines ». Grétry a écrit : « La musique ne copie point les objets, mais la parole qui les décrit » et Saint-Saëns dans son livre « Harmonie et Mélodie » : « En entendant bien dire de beaux vers, il m'est arrivé souvent d'y surprendre un air que j'aurais pu noter ».

Le parallélisme entre le langage et la musique réside dans l'intensité, la hauteur des sons, la grandeur des intervalles, le timbre, les sons piqués ou liés, la rapidité du mouvement selon l'intensité des sentiments ; mais il est puéril de dire que la musique est un simple développement de certaines parties du langage. Certes, dans la musique on retrouve beaucoup d'éléments expressifs qui sont déjà dans le langage naturel, mais on n'en peut tirer qu'une contribution à l'esthétique musicale, non le principe d'une définition ou d'une vue d'ensemble complète.

Et maintenant, de ces longues considérations, nous conclurons avec Combarieu :

La musique exprime une force plus générale et profonde que la passion commune, concrète, une force peut être identique aux sources de la vie. Elle emploie un système d'images qui constitue un langage tout

spécial, inintelligible au littérateur pur, parfaitement clair pour le musicien. La fusion de ces deux éléments, dont l'un vient du sentiment et l'autre de l'intelligence et de la technique, s'opère grâce à un acte spécial : la pensée musicale. Ces deux éléments sont nécessaires, mais je crois que le premier est l'essentiel. Sans lui, il ne peut y avoir musique, alors qu'une œuvre profondément sentie peut être belle et musicale, même si elle est imparfaite au point de vue technique. Camille Mauclair a excellemment écrit dans « La Religion de la Musique : « La plus savante critique musicale, si elle n'inspire pas l'amour de la sonorité et du rythme, n'est qu'une lourde et vaine réthorique, un échec de ceux qui raisonnent devant ceux qui ressentent. La Musique, ce n'est pas l'ensemble des partitions qui ont été écrites. C'est un élément éternel auquel elles font allusion, c'est lui que nous révérons à travers elles, c'est lui seul qui importe... Cette chose que nous n'avons nullement inventée, qui nous préexistait, nous survivra, emplit l'éther et nous crée un état de conscience hyperphysique, merveilleux, insolite et souverain : la Musique comme volonté et comme représentation ».

Hegel et Schopenhauer, ou l'homme primitif qui avait recours à la magie et à l'incantation, ont eu la même idée sur la puissance expressive du chant. Nietzche pense qu'un auditeur n'écoutant pas en connaisseur de la fugue la musique de Bach doit éprouver une impression analogue à celle qu'il éprouverait en assistant à la création du monde par Dieu. Pour Hegel,

la musique permet « de soulever la pierre tombale de la vie passionnelle ». Et Schelling écrit : « Pythagore, en parlant de l'harmonie des sphères, n'a pas dit que le mouvement des corps célestes faisait entendre une musique, mais qu'il était lui-même une musique, ce qui fait dire avec raison à Socrate que celui-là seul est vraiment musicien qui, de la musique sensible, est capable de s'élever à la musique supra sensible et intelligible ». Le beau musical est « un divin perçu dans une condition adoptée à notre condition humaine ».

La musique est expression, mais elle est aussi influence efficace. Les Grecs disaient : les imitations effectuées au moyen des sons conduisent à l'action, et Aristote : les rythmes et les successions mélodiques sont des mouvements tout comme les actions.

Dans le « Li-Kian », Mémorial des Rites des Chinois, on peut lire les admirables phrases suivantes : « La Musique est intimement liée avec les rapports essentiels des êtres. Aussi connaître les sons, mais ne pas connaître les airs, c'est le propre des oiseaux et des bêtes brutes ; savoir les airs, mais ne pas savoir la musique, c'est le propre du vulgaire ; au sage seul il est réservé de comprendre la Musique. C'est pourquoi on étudie les sons pour savoir les airs, les airs pour savoir la musique et la musique pour gouverner ».

Les premiers chanteurs, remarque Combarieu, étaient de véritables praticiens. On les appelait comme à la Renaissance, le spadassin de profession.

On employait le chant pour amener la pluie ou le soleil, pour guérir ou pour tuer, pour se faire aimer. Le Carmen des Latins, le Zammaru des Assyriens étaient véritablement des charmes, au sens propre du mot. Homère a dit les fils d'Aulolycos arrêtant par la vertu d'un chant magique le sang qui coulait de la blessure d'Ulysse. Théocrite et Virgile ont parlé du chant qui inspire l'amour. Orphée par la puissance de la mélodie arrête les roches animées des Symplégades qui allaient briser le navire *Argo*, il charme au son de la lyre le dragon de la Cochilde qui gardait la Toison d'Or et les divinités infernales, les spectres cruels reculent subjugués devant l'époux qui cherche Euridyce. Dans la littérature hindoue aussi nous trouvons un Orphée.

Pour Wagner : « La puissance du compositeur n'est pas autre chose que celle du magicien. C'est bien dans une situation d'enchantement que nous place l'audition d'une symphonie de Beethoven. Nous regardions au jour une image transparente ; Beethoven, dans le silence de la nuit, place cette image entre le monde des apparences et l'être intérieur de la nature et c'est l'essence des choses qu'il tire de la lumière, donnant à l'image sa transparence. L'image devient vivante ».

En résumé, la musique sort d'un instinct universel et foncier de l'humanité ; elle est sentiment et imagination en même temps ; elle obéit aux lois qui régissent les choses et les êtres vivants.

Et je veux faire encore ici deux dernières cita-

tions : la première de Combarieu, la seconde de Louis Vuillemin, qui, mieux que je ne saurais le faire, amèneront doucement ce chapitre jusqu'à son point final dans l'atmosphère qui sied.

« Un tel art est fait d'ingénuité, il exprime, exalte et magnifie le sentiment de la vie aspirant à un état supérieur et c'est merveille que tant de choses, si lourdement indiquées par l'analyse, tiennent dans un souffle qui passe... »

« Vibration exquise ! Vibration bénie ! L'être, à la contenir, se dilate. Il s'élève, il plane. Il a cessé pour un instant de fouler la boue du sentier ou de se meurtrir aux rocailles. L'esprit est roi ! Et par l'effet de cette royauté magique, le voici qui monte dans l'azur à l'appel de la Divinité. Il s'en rapproche ; il se mêle à Elle. Un instant, Elle l'absorbe. Et, lorsque libéré, il redescend dans le parterre des créatures, l'esprit plus pur, régénéré, pacifié par la communion miraculeuse, est peut-être un peu roi encore... »

La Thérapeutique par la musique

Nous avons vu combien souveraine est l'emprise de la musique sur les tempéraments prédestinés. Il n'est donc pas étonnant que, de tous temps, on ait tenté d'en user pour traiter les malades, certains malades tout au moins. Dupré rappelle les épidémies saltatoires qui sévirent en Europe Centrale et en Europe Occidentale à certaines époques, les Essais

d'Albrecht en 1743, de Dogiel en 1880, d'Ingegneros, les thèses de Guibaud, Guibier et Verdier, les communications de Vaschide et Piéron. Mais l'observation des effets de la musique sur l'être humain remonte à la plus haute antiquité. On ne peut contester, car il est évident, le pouvoir tout puissant de la musique en médecine de l'âme. Je crois qu'elle est, avec la religion, la plus grande force de consolation pour un être qui souffre. De combien de cœurs meurtris a-t-elle, pitoyable et sereine, bercé la douleur ! Dans son eau limpide Beethoven a rafraîchi son front brûlant, en elle Chopin a trouvé l'apaisement de sa mélancolie désespérée, en elle Franck a trouvé la paix et la sérénité au milieu de la misère et de l'incompréhension des hommes et c'est elle qui a donné à Berlioz la force de vivre jusqu'au bout la vie de tourments et de désespoir qui fut la sienne. Wagner, déchiré, meurtri par son impossible amour pour Mathilde Wesendonck, a épuisé sa peine en enfantant Tristan et retrouvé ainsi l'équilibre moral qui nous a valu les admirables chefs-d'œuvres qui ont suivi. Et combien de pauvres anonymes ont trouvé et trouvent chaque jour en la musique la « flamme d'art consolatrice » des douleurs morales et de la médiocrité d'une existence sans poésie... Les petites gens qui se pressent aux dernières places des grands concerts du dimanche viennent chercher là l'heure d'oubli, le moment d'idéal nécessaire après une semaine de la vie quotidienne et mesquine. Reynaldo Hahn m'a raconté que, tout enfant, il allait fréquem-

ment aux soirées où quelques amis se réunissaient chez Alphonse Daudet. Et Daudet se complaisait à entendre le jeune artiste qui, au piano, jouait les œuvres des maîtres. Et il l'avait surnommé « ma piqûre », parce que, ces jours-là, la musique remplaçait la morphine libératrice...

Mais la musique a été également employée pour une thérapeutique véritablement médicale, s'adressant, non plus aux maladies de l'âme, mais à celle du corps, comme telle ou telle quelconque drogue de la pharmacopée courante.

Le Docteur H. Chomet devait faire sur ce sujet une conférence à l'Académie des Sciences de Paris en 1846. Pour je ne sais quelle raison, cette conférence n'eut pas lieu et l'auteur la publia en un opuscule intitulé : « Effets et influence de la musique sur la santé et la maladie », en tête duquel il énumère complaisamment ses multiples titres, depuis celui de membre d'une société savante de Rio-Janeiro, jusqu'à celui de conseiller général de la Nièvre ! Il apprécie sans bienveillance la musique d'Outre-Manche. L'Anglais, écrit-il, chante comme il dit : ses mélodies sont poétiques comme une pièce de cent sous. Puis il passe rapidement en revue la musique à travers les âges et je résumerai ici cette malheureuse communication qu'il ne put faire, encore que l'envie certes l'en démangeât, si j'en juge par ses regrets qu'il ne tente point de nous céler.

Martianus Capella, compilateur du v^e^ siècle, écrivait : la mélodie, c'est la femme, le rythme c'est

l'homme qui la féconde. Les Egyptiens, les Hébreux et les Juifs nous ont laissé des témoignages irréfutables d'une musique régie par des règles. En l'An 384, Saint-Ambroise, évêque de Milan, choisit les mélodies les plus populaires et y adapte des paroles liturgiques. Deux mille ans plus tard, le Pape Saint-Grégoire devait découvrir le plain-chant et recueillir des mélodies dans l'antiphonaire. Chez les Grecs, Apollon invente la lyre et endort la vigilance d'Argus. J'ai déjà cité plus haut Orphée et la magique puissance de ses chants, mais Ampleyon par le même moyen élève les murailles de Thèbes, Terpandre fait rentrer dans l'ordre un peuple révolté et Thyrtée, au son de la flûte, entraîne au combat une armée tout entière ; les tambours et les clairons n'existant pas encore à cette époque, la paisible flûte servait aux usages guerriers, en attendant que les musiques militaires vinssent « verser l'héroïsme au cœur des citadins ». Platon et Aristote estimaient qu'on ne pouvait faire un changement dans la musique qui n'en entraînât un dans l'Etat. Polybe opposait la douceur des habitants de l'Arcadie, qui étaient musiciens, à la cruauté des habitants de Cyrète qui ne l'étaient point. La musique, déjà, adoucissait les mœurs... Et ne voit-on point Amurat IV, monarque peu débonnaire et fratricide par dessus le marché, pleurer d'attendrissement aux accents d'un joueur de psalterion et faire grâce à quelques amis qu'il venait de condamner à mort, pour se distraire sans doute. Galien, vénérable confrère, conte que Damon de Milet, en jouant de

la flûte sur le mode phrygien, excita l'ire de quelques jeunes gens un peu trop fervents adorateurs de Bacchus ; devant ce résultat imprévu, il passa immédiatement au mode dorien qui, comme par enchantement, ramena le calme.

A propos de l'action de la musique sur les animaux, j'ai déjà parlé du petit concert offert aux jeunes éléphants du Jardin des Plantes. Mais on sait aussi combien le serin à qui l'on donne sa leçon de serinette paraît charmé et frémit des ailes ; l'araignée de Delisson est célèbre, de même celle de Grétry qui descendait le long de son fil quand celui-ci jouait du piano. On connaît aussi l'effet de la mélodie sur les serpents et le mot charmeur de serpents l'exprime bien.

Mais revenons aux hommes : Grétry écrit : « Je mets trois doigts de la main droite sur l'artère du poignet gauche et je chante intérieurement un air dont le mouvement est la mesure, puis un air dans un mouvement différent et je sens mon pouls qui se retarde ou s'accélère ». Berlioz décrit ainsi ses sensations musicales : « plaisir délicieux, puis émotion croissante, agitation dans la circulation du sang, mes artères battent avec violence, larmes, contraction spasmodique des muscles, tremblements des membres, engourdissement total des pieds et des mains, paralysie partielle de la vision et de l'audition, vertige, demi-évanouissement ». Bien intéressante confidence, si l'on veut se rappeler que Berlioz avait fait ses études médicales et devait savoir s'observer. Je

reviendrai plus loin sur cette auto-observation du grand nerveux que fut notre Berlioz. Grande nerveuse aussi la Malibran, qui fut saisie de convulsions en entendant l'ut mineur de Beethoven. Bayle, d'après Scaliger, nous conte une bien amusante histoire et qui vous a une saveur toute gauloise. Un chevalier breton se trouvant un jour en état de pressant besoin, chose qui arrive à tout le monde, entendit jouer de la cornemuse, chose qui également peut arriver à tout le monde. Mais oyez la fin de l'histoire. Voilà-t-il pas qu'un jour qu'il était au milieu d'une fort brillante compagnie, un de ses amis se met à jouer de la cornemuse et, sans pouvoir se contenir, le malheureux chevalier à l'instant même : « répandit dans ses chausses, en présence de toute la compagnie témoin de sa honte et de sa confusion ». D'où il appert que la musique joue quelquefois de vilains tours et fait preuve parfois d'un esprit un tantinet farceur.

Voilà pour les effets de la musique sur les gens en bonne santé et voici maintenant son influence sur la maladie.

Athénée, Théophraste Arclugelle l'emploient pour guérir la sciatique et la goutte. Bonnet cite des observations de goutteux calmés par elle. Démocrite employait la flûte comme remède de la peste. Thalès de Crête délivra, dit-on, par le même moyen, les Lacédémoniens de ce fléau (en charmant les rats ou en faisant danser les puces, probablement ?...). Celle recommande la musique pour traiter les aliénés; Cœlius Aurelianus conseille de s'en servir avec pru-

dence, car son pouvoir est grand, elle peut faire du bien et du mal; sage me semble son avis ; Galien l'emploie pour traiter la morsure des vipères, mon Dieu, à défaut de sérum anti-venimeux, on peut toujours essayer... Desault dit en avoir eu d'excellents résultats dans la rage.

Mais arrivons à des observations sérieuses et rigoureusement contrôlées. Le Docteur Chomet cite un sien parent, médecin et musicien à la fois (la chose n'est pas si rare...) qui, resté hémiplégique à la suite d'une apoplexie, constata que la musique agissait sur lui d'une façon bienfaisante et, par son emploi raisonné, guérit complètement. Quarin cite l'observation d'une jeune épileptique chez qui on pouvait enrayer l'évolution de la crise comitiale en la mettant sous l'empire de la musique dès l'apparition de l'aura. Hystérie, dira-t-on. Voire ! C'est en tout cas bien intéressant. On conçoit fort bien le traîtement des états asthéniques par une musique énergique, de cette musique qui « donne envie de courir, de se battre ». Cela n'est point absurde. Pas davantage il n'est ridicule *a priori* de traîter certains états hypersthéniques, irritatifs, maniaques, par une musique adéquate. Je crois qu'une musique bien choisie doit avoir sur ces malades une action calmante manifeste. M. Alfred Cortot m'a dit qu'en Suisse, cette méthode était employée de manière courante dans certains asiles.

Le citoyen Roger soutint en 1769, à Montpellier, une thèse qui avait pour titre : « Tentamen de vi soni et musices in corpus humanum » et dans laquelle

il écrivait : « On y voit cet art dissiper les suites fâcheuses de la sombre mélancolie, de l'hypocondriacisme, de l'histéricisme, de l'imbécillité, de la manie ; arrêter les accès épileptiques et empêcheur leur retour ; suspendre les douleurs de la goutte et de la sciatique, en prévenir les rechutes ; ranimer les forces vitales après de longs épuisements ; faciliter et hâter les convalescences difficiles ; on le voit aussi arrêter les désordres d'une imagination fougeuse, enchaîner les efforts violents qu'elle provoque dans le corps et désarmer la main qui préparait un crime ; on le voit écarter les cruelles frayeurs que cause la morsure d'un animal suspecté de rage ». Chacun de ces mots est à peser et à prendre en considération. On voit la prudence de l'auteur qui n'affirme pas que la musique guérit la rage, ce qui serait absurde, mais bien qu'elle écarte les frayeurs causées par la crainte de cette maladie et l'on sait, en effet, combien cette phobie est intense et néfaste chez une personne qui a été mordue par un animal qu'elle croit enragé alors qu'il ne l'est pas.

Le Docteur Desessarts, dans ses Réflexions sur la musique considérée comme moyen curatif, déplore que l'emploi de cet art qui produit des effets si étonnants soit aujourd'hui abandonné par les médecins.

Le Docteur Bourdelot, dans son traité sur la musique, raconte qu'une femme qui avait présenté de graves désordres mentaux à la suite des infidélités d'un mari volage, recouvra son équilibre psychique

par l'emploi d'une thérapeutique musicale bien conduite.

Mc Dodart communiqua à l'Académie des Sciences de Paris, en 1907, l'observation suivante : Un grand compositeur présente un état fébrile et insomnique avec agitation, cris, larmes, délire d'hallucinations. Le troisième jour de sa maladie il réclame de la musique. Tant que dure l'exécution, il reste étonnamment calme. L'agitation reparaît aussitôt après. Il fut guéri après dix jours de traitement par la seule musique. Autre observation : un maître à danser d'Alais, fatigué pendant le Carnaval de 1708 par les multiples leçons qu'il avait dû donner, s'alite avec une forte fièvre et un état léthargique qui disparaît pour faire place à un délire furieux. M. Maudajor, maire de la ville, propose de lui faire de la musique. Le médecin traitant, craignant le ridicule, s'y oppose. Cependant, un ami joue du violon : le délire cesse, le malade guérit. De même, en 1776, la princesse Belmont Pignatelli guérit à Naples d'un état identique par les mêmes moyens. En l'an V, le citoyen Duval, membre de la Société de Médecine de Paris, est appelé auprès d'une femme de soixante ans, fort pieuse, qui est atteinte d'une « maladie convulsive ». Il la trouve en état de catalepsie. On lui joue des cantiques et « le corps devient plus souple. On la sort de son lit et, au moment où l'on entonne le Confiteor, elle se soulève elle-même ». La malade put reconduire son médecin et son musicien jusqu'au bout du long corridor et le jour suivant descendit trois étages. Peu

après elle reprenait ses occupations ordinaires. On voit ici l'influence nettement favorable que peut avoir la musique, ainsi que beaucoup d'autres moyens qui peuvent *a priori* sembler bizarres, sur le pithiatisme et cela n'a rien qui nous doive étonner.

Il faut, écrit Desessarts « ainsi que dans l'administration des moyens thérapetiques ordinaires, choisir les airs, le rythme, d'après la connaissance acquise de l'idiosincrasie du malade, de son genre de vie, de ses habitudes, de son âge, de son sexe ». Le même auteur raconte qu'il est un jour appelé auprès d'un jeune homme de vingt-six ans, musicien passionné, qui, depuis onze jours, présentait de la fièvre avec alternatives de délire et surtout de prostration. Voyant inutiles les « stimulants les plus actifs, le quinquina à haute dose », il proposa d'essayer de l'influence de la musique, que son malade subit d'ordinaire si intensément. On joue du violon dans la pièce voisine. Le malade, qui semblait dormir, ouvre les yeux, sa respiration s'amplifie, il se ranime, son visage se congestionne, puis il retombe dans l'état léthargique d'où il était sorti. Une deuxième tentative faite avec un violon et une basse provoque une émotion intense, puis des convulsions avec sueurs profuses. On recommence avec précaution les jours suivants et progressivement le malade recouvre ses forces.

Desessarts pense que la musique n'agit pas seulement sur les maladies nerveuses, dans lesquelles son influence est généralement admise exclusivement. La musique, écrit-il « en rendant aux nerfs leur vie qui

dans certaines maladies est suspendue, étouffée, rend les vaisseaux et les viscères aux fonctions de leur vitalité. Elle a de plus une puissante influence sur les sécrétions et les excrétions ».

On sait aujourd'hui l'importance primordiale qu'a le système nerveux central sur la physiologie générale du corps humain et dans quelle étroite dépendance il tient l'organisme tout entier ; il semble donc qu'une arme thérapeutique telle que la musique, dont l'action sur le système nerveux est si profonde, n'est pas à dédaigner. En conduisant son emploi avec une judicieuse méthode, on peut à volonté, suivant les cas, obtenir des actions opposées telles qu'excitation ou au contraire action puissamment sédative et calmante. Bien maniée, elle peut produire d'heureux résultats et il semble peu scientifique de vouloir rejeter systématiquement son usage à l'heure où tant de moyens thérapeutiques nouveaux sont sans cesse essayés. Dans sa lutte constante contre l'ennemi protéiforme qu'est la maladie, il est du devoir du médecin de faire feu de tout bois, sans crainte comme sans inutile audace. L'adage : « Primum non nocere » est ici de tout repos. Bien employée, la musique ne peut pas être dangereuse ; on n'en saurait dire autant de tel ou tel nouveau traitement qui, pour un temps, suscite l'enthousiasme des malades et des médecins, jusqu'à ce qu'il tombe dans un oubli aussi injuste parfois que sa vogue extraordinaire, éphémère. La thérapeutique par la musique a au moins le mérite de la durée ; elle ne date point d'hier et sa seule pérennité est preuve convaincante de son efficacité.

Il ne s'agit certes pas d'en faire une panacée universelle, mais convenons qu'on la néglige délibérément un peu trop. Une fugue de Bach, de par sa magistrale ordonnance, la magnifique sensation de parfait équilibre qui s'en dégage, est apte à influencer de favorable manière un tempérament anxieux et asthénique ; de même, une fraîche mélodie de Schubert sera souvent un précieux auxiliaire du traitement calmant dans les maladies qui s'accompagnent d'états d'excitation. Encore qu'elle s'asseye sur des bases de jour en jour plus solides, la science thérapeutique tâtonne encore en bien des points et autorise toutes les tentatives faites sérieusement, dans l'intérêt du malade. Et puis, après tout, la mélothérapie, comme on l'a appelée, n'est pas irrationnelle et est à coup sûr moins surprenante pour l'esprit que la méthode qui consiste à inoculer le paludisme pour guérir la paralysie générale. Cette méthode, cependant, fait ses preuves actuellement et ses remarquables résultats nous incitent à laisser de côté toute défiance systématique vis à vis d'une quelconque tentative thérapeutique, même lorsque celle-ci est inhabituelle. La musique, divin opium de l'âme, refuge bienheureux des cœurs qui souffrent, peut soulager aussi, quelquefois, les douleurs du corps ou influencer favorablement l'évolution de certaines maladies. Telle est la conclusion à laquelle nous aboutissons.

Et c'est merveille de voir qu'ainsi s'étend le champ des possibilités de son action très bienfaisante.

II. — LES MUSICIENS

Sentir est le premier degré de connaître.

(Joseph BILLIET.)

L'Oreille : C'est, bien entendu, l'organe essentiel chez le musicien, l'organe qui doit être parfait. Pour James, le phénomène psychique n'est que le retentissement du phénomène physiologique. Et les réactions purement mécaniques produites par les impressions sonores conditionneraient l'émotion musicale. En réalité, le phénomène physiologique et le phénomène psychique forment un complexus, un tout chez le musicien-né et James envisage la question d'une manière simplifiée mais inexacte. Un exemple le prouvera. Prenons la partition du Rheingold, prologue de la Tétralogie. Nous trouvons un accord sol mi bécare, puis un second accord sol fa bémol. Ces deux accords frappés sur le piano sont rigoureusement identiques. Et cependant la simple impression physiologique produite est fort différente dans les deux cas : le premier donne une impression de consonnance, alors que le second, plainte des filles du Rhin, est douloureux et dissonnant. Comme pour une modulation enharmonique quelconque, il y a ici un rapport qui n'est pas donné par une fibre, mais où l'intelligence et la sensibilité intérieure interviennent. Il y a compénétration

de la vie psychologique musicale et de la fonction auditive ; le fait sonore est instantanément transformé en fait musical. Il est donc vain de tenter d'expliquer la musicalité par la seule perfection de l'organe auditif.

Pour Vésale, l'oreille n'était qu'un instrument de musique répétant à l'unisson des sons déterminés transmis par l'air à ses cavités. Le physiologiste allemand Mueller pense que les nerfs sensoriels ont des énergies spéciales qui constituent leurs qualités vitales et provoquent des sensations subjectives, c'est-à-dire provoquées par des causes internes, différentes du stimulus extérieur. Le Docteur Pierre Chantriot en conclut que la sensation du son naît par une énergie propre au nerf acoustique, comme celle de la lumière d'une énergie particulière du nerf visuel. Qu'un certain nombre de vibrations affectent le nerf auditif et la sensation du son sera produite. Le même nombre de vibrations d'un diapason qui a causé la sensation de son au nerf acoustique n'est perçu par un nerf tactile que comme un chatouillement.

Les phénomènes de l'audition sont donc localisés dans un certain nombre de cellules spécialisées, groupées dans le squelette pétreux de l'oreille interne. L'action dynamique porte sur les canaux semi-circulaires, organes kinesthéniques. Bonnier, complétant la théorie de Helmholtz, soutient que l'audition « ne se rattache pas à un processus moléculaire, à la répétition des ébranlements de l'air, mais à un processus

molaire ou de masse, à un mouvement des organes auriculaires, suivi d'une excitation du nerf auditif ». Les va et vient des osselets, du liquide labyrinthique, des tympans cochléaires et de la membrane de la fenêtre ronde, aboutissent à une irritation continue de la papille. Fétis, au cours d'une expérience célèbre devant l'Académie Royale de Belgique, par l'emploi du courant d'une pile galvanique provoqua une sensation lumineuse sur le nerf optique, alors que l'oreille du physicien Vritter en recevait une sensation sonore. « Les sens ne nous procurent en réalité que la conscience des qualités et des états de nos nerfs, sous l'influence de causes, soit extérieures, soit intérieures. Par le concours de l'imagination et des nerfs, nous avons la faculté de rapporter au dehors ce dont nous avons la sensation et non par l'effet du sens seul qui, livré à lui-même, ne percevrait autre chose que ses propres affections » (Chantriot). On voit apparaître, dans la succession des phénomènes physio-psychologiques de la sensation musicale, la nécessité de processus succédant à la sensation sonore physique et la prolongeant au sein de l'activité psychique.

Les sens sont spécialisés. L'hérédité seule peut transmettre cette spécialisation. A la base même de l'hérédité musicale, nous trouvons cette hérédité du sens de l'ouïe qui est une loi physiologique immuable et c'est là une première conclusion fondamentale. Avec la rigueur du syllogisme, nous pouvons dire : une bonne oreille est le substratum de base d'un tempérament de musicien; or, les qualités de l'organe résul-

tent de l'hérédité, donc l'hérédité joue un rôle certain dans la transmission des prédispositions à la musique.

Et Chantriot, dans sa thèse de doctorat : Les manifestations précoces du génie musical, écrit fort bien : « Dans l'audition du son, l'esprit saisit les rapports par une sorte de calcul inconscient dont parle Leibnitz. La sensibilité s'émeut ensuite de la beauté régulière de ces rapports ou de la défectuosité de ceux-ci : ainsi naît la sensation d'une belle ligne mélodique, l'irritation auditive d'un relief harmonique dissonnant. L'imagination s'éveille, non la mémoire imitative qui n'est, en quelque sorte, que la mémoire de la sensibilité, mais l'imagination transcendante, créatrice de l'idée, productrice d'image de sons, à qui aucune sensation extérieure n'a fourni de modèle, et qui n'en trouve le type qu'en elle-même. De là la sublimité de la musique et sa suprématie sur tous les autres arts, en tant que manifestation de la puissance créatrice de l'homme. De là, enfin, l'idéalité absolue qui s'attache à la notion du beau à l'égard de cet art. »

On a noté assez souvent l'association curieuse de la sensation produite par certains sons avec la sensation produite par certaines couleurs. Haendel fut un visuel et avait la passion des tableaux; Weber a gravé; Wagner a peint des décors; Chopin avait un don pour la caricature; Saint-Saëns et Mendelssonn peignaient des aquarelles, et qui ne connaît le violon d'Ingres ? Des observations concernant des musiciens ou même des familles de musiciens, montrent que parfois la vue de certaines couleurs procure des sen-

sations auditives, phénomène qu'on a appelé : l'audition colorée. On peut rencontrer de ces associations physiologiques entraînant la combinaison de phénomènes auditifs et visuels simultanés. M. Laignel-Lavastine cite une famille dont onze membres présentaient cette curieuse faculté de l'audition colorée; généralement, plus la note est haute et plus la couleur suggérée est claire. Lavignac parle de la couleur des timbres des différents instruments de l'orchestre : le hautbois suggère le vert, la trompette le rouge, etc... Le mode majeur évoque des couleurs vives, le mode mineur, au contraire, des couleurs indécises.

Enfin il existe certains états de somnolence rêveuse où semblent se confondre toutes les excitations sensorielles. On a proposé pour ces faits diverses explications : une différenciation embryologique incomplète entre les sens de la vue et ceux de l'ouïe, ou bien des anomalies anastomotiques entre les centres temporaux de l'audition et les centres occipitaux de la vue. Pour Dupré, il n'existerait pas d'anastomose anatomique, mais une relation psychique, indirecte, théorie qui, d'ailleurs, peut fort bien se concilier avec l'hypothèse précédente.

On a noté aussi la fréquence des expressions de couleur, de vision dans la critique musicale. « Les sons imitent les couleurs, les couleurs se fondent en harmonie » a dit M^me^ de Staël, et Baudelaire a écrit : « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. » Huysmans a été plus loin dans son livre : « A Rebours »,

et il a tenté d'associer toutes les sensations, des timbres des instruments aux saveurs des liqueurs.

Ces phénomènes de synopsie sont fort intéressants et complexes dans leur interprétation. M. Marc Pincherle a bien voulu me fournir un certain nombre de données pour un travail sur ce sujet dont l'intérêt serait grand, mais qui déborde largement le cadre de cette étude.

Pour en revenir à l'audition musicale, notons qu'il faut discriminer avec soin l'acuité purement auditive de l'acuité musicale. Le musicien n'entend pas nécessairement mieux qu'un individu non musicien les bruits de même intensité produits à des distances égales. Mais il a une perfection spécifique de la perception des nuances d'ordre musical. Et cette spécificité même est la signature de l'hérédité ; c'est elle qui permet l'acquisition des facultés musicales, elle en est la condition première.

Les instruments primitifs n'avaient que peu de notes, et l'oreille n'a pu d'abord être sensible qu'à des intervalles fondamentaux : quinte et quarte. La gamme ne fut, à son origine, composée que de : ut fa, sol, ut. On attribue l'addition du la et du mi à Terpandre, celle du si et du ré à Pythagore. Le genre chromatique ne date que des madrigaux de Cyprian de Rore, vers le milieu du xv[e] siècle. L'oreille s'est, au cours des âges, perfectionnée par l'hérédité. Elle a acquis une mémoire purement organique si sensible que certains conflits de vibrations lui sont une souffrance. Dans un accord elle analyse les sons et par

vient à percevoir les notes différents qui constituent l'accord.

L'éducation de l'oreille joue évidemment un grand rôle dans la formation du musicien. Sa fonction est perfectible comme toutes les autres fonctions. Il n'en est pas moins vrai que le musicien apporte avec lui en naissant un certain nombre d'aptitudes auditives innées qui entrent pour une part dans la constitution de son tempérament de musicien-né, qui sont indispensables à ce tempérament, et sans lesquelles ce tempérament n'existe pas, quelque parfaite que puisse être l'éducation à laquelle l'individu sera soumis dans le cours de sa vie.

Le langage musical.

Le langage n'est en définitive qu'une série de réflexes dépassant les limites de l'individu, devenant réflexe inter-psychique. Au fur et à mesure qu'on s'élève dans l'échelle des êtres vivants, on voit que les conditions biologiques au milieu desquelles évolue l'animal deviennent de plus en plus compliquées et commandent des réactions de plus en plus complexes, aussi constate-t-on que parallèlement se développent dans tous leurs modes les éléments fondamentaux du langage. « Ces acquisitions réflexes se fixent dans la suite par l'hérédité. » (Dupré et Nathan.) Ce langage musical, lui, exprime les états émotifs de l'être vivant qui sont les plus importants parmi les états psychiques fondamentaux et il traduit aussi les représentations objectives par des reproductions de bruits

naturels. « Cette expression intentionnelle éveille, par l'intermédiaire des centres auditifs supérieurs dans les centres émotifs et intellectuels, des états psychiques en rapport avec les caractères des sons perçus. » Phylogéniquement et ontogéniquement, le langage musical est antérieur au langage articulé. Quand ce dernier disparaît, comme dans certaines aphasies motrices ou dans la paralysie glosso-labio-laryngée, le langage devient, selon l'expression de Brissaud, une vraie romance sans paroles.

Il faut distinguer dans la perception du langage musical, l'intensité, le timbre, la hauteur des sons. La phrase musicale est faite d'une combinaison de notes mais aussi d'un rythme. Tout dans la nature a un rythme que la musique imite. On en peut citer pour exemples : le martèlement des forges par les Nibelungen dans le Rheingold; le chant de la Forge dans Siegfried, ou le rythme de la chevauchée dans la Walküre.

J'ai déjà parlé du langage musical visuel qui permet aux musiciens entraînés de percevoir les sons en lisant simplement les portées d'une partition. Ils entendent directement dans leur langage intérieur. Le musicien peut devenir sourd : l'ouïe, organe intermédiaire entre les vibrations sonores objectives et le monde subjectif des images sonores, peut être supprimé sans que cesse d'exister dans l'écorce le dépôt de ces images sonores avec toutes leurs associations sensorio-psychiques. Telle est l'opinion de Dupré et Nathan, formulée dans leur livre intitulé : le langage

musical, à propos de la surdité chez les musiciens. S'il est bien évident que le sourd de naissance ne peut être musicien, il est non moins vrai que la surdité acquise n'a point empêché Beethoven de créer d'immortels chefs-d'œuvres.

Les deux éléments passionnel et descriptif de la musique sont susceptibles d'infinies combinaisons qui traduisent merveilleusement toutes les réactions de l'âme humaine en face de la nature. Chez les vrais musiciens prédominent les images auditives du langage intérieur et la richesse des associations sensorio-psychiques par le jeu intérieur des représentations auditives. C'est là une ressource symbolique immense, et Dupré, Nathan écrivent : « Les aptitudes au langage musical qui sont, par nature, congénitales, peuvent se développer par l'éducation et la culture artistique, et acquérir un tel développement, que certains prédisposés sentent et expriment instinctivement en musique les différents mouvements de leur vie intérieure. »

Nous avons vu que le langage musical est par excellence le langage de l'émotion. On connaît le caractère infantile, primitif et purement émotionnel des glossolalies, ces variations de langage automatiques apparaissant spontanément chez les psychopathes sous l'influence de vives émotions. Elles consistent en un langage inintelligible avec rythme du débit, répétition de certaines assonances, quelquefois pseudo-poésies. Elles sont intermédiaires au langage littéraire, au langage musical. On sait aussi l'impor-

tance que les poètes symbolistes, décadents donnaient à la musique des phrases, à la symphonie verbale.

Envisagé du point de vue moteur, le langage musical est d'abord vocal. « L'oreille et le larynx forment un couple organique dont les centres cérébraux originellement associés sont liés l'un à l'autre par une synergie fonctionnelle indissoluble. » Puis apparaît le langage instrumental. Par le truchement de l'instrument, l'artiste traduira sa pensée, son émotion, mais cette émotion vibre en lui-même ainsi que le démontrent ses jeux de physionomie, ses mouvements et ses attitudes pendant qu'il joue. La Sonate à Kreutzer, interprétée par les deux héros de Tolstoï, les entraîne dans sa passion et les mène à l'adultère.

Le langage musical a grandement évolué à travers les âges. Pline nous dit que les tableaux anciens étaient peints avec un rouge unique, le cinabre ou minium d'Ephèse, alors qu'aujourd'hui la fabrique pontificale du Vatican compte 28.000 pierres de mosaïque différentes. De même, ainsi que je l'ai déjà rappelé plus haut, le langage musical est parti des intervalles fondamentaux pour aboutir aux dissonances modernes : l'orchestre de J.-S. Bach avait 16 chanteurs et à peine 20 instrumentistes; l'orchestre de Wagner compte 110 exécutants. Berlioz en voulait 800. L'intelligence musicale s'est ouverte de plus en plus et sans cesse perfectionnée; l'hérédité a fixé ses modifications.

Localisations cérébrales des facultés musicales

Voici, d'après la mise au point qu'en a faite Chantriot dans sa thèse, l'état actuel de l'opinion des physiologistes sur le siège des capacités musicales.

Une analyse didactique distingue dans le langage musical trois éléments : sensoriel, psychique et moteur qui se pénètrent intimement. On peut schématiser ces éléments par analogie avec ceux du langage articulé. Brazier a montré que langage musical et langage parlé se servent tous deux de symboles représentatifs qui, en tant que signes, peuvent être évalués au moyen d'images motrices, d'images auditives et d'images visuelles. De même que la lettre, symbole phonétique, et le mot, peuvent être mentalement prononcés, entendus, lus ou écrits, la note, symbole musical, peut être mentalement chantée ou jouée, entendue, lue ou écrite. D'où similitude dans l'éducation. « Comme le langage, la musique a ses illettrés, ses demi-lettrés, ses lettrés. »

On conçoit bien, dès lors, que des troubles similaires puissent se produire dans les deux cas. Les centres corticaux et sous-corticaux des deux langages seront nécessairement complexes, car la conception de l'idée nécessite le concours de nombreuses contingences mnésiques; les centres d'images musicales sont une expression topographique en même temps que fonctionnelle. Puisqu'il existe des zones cérébrales différenciées, spéciales, pour l'élaboration des images

visuelles, auditives d'un mot, il doit vraisemblablement exister des zones analogues correspondant à la sphère musicale.

P. Broca, en 1861, localisait le centre du langage en la troisième circonvolution frontale. On n'attribue plus à ce centre qu'une fonction de coordination purement motrice mais non créatrice des mots : sa lésion détermine des troubles mécaniques de la parole. Wernicke distingue l'aphasie motrice de l'aphasie sensorielle, et on admet qu'il existe dans l'écorce cérébrale des régions distinctes pour les images visuelles et les images auditives du langage, les lésions de ces régions entraînant l'apparition d'un syndrome de surdité verbale ou de cécité verbale. Il existe de même une surdité musicale et une cécité musicale. Je reviendrai plus loin, pour y insister un peu, sur l'amnésie que Kuoblanch, en 1888, sépara nettement de l'aphasie à la suite de ses études anatomo-pathologiques. La compréhension musicale et le chant peuvent être conservés, alors que la parole est abolie et la fameuse répartie : « Si tu ne peux pas le dire, chante-le » est presque une réalité clinique.

Richet admet que le centre spécial de la sensation sonore n'est autre que le centre de l'audition : première circonvolution temporale de Ferrier; cette sensation peut déterminer les mouvements conscients de recherche dont l'origine se trouve dans les lobes pariétaux et la région psycho-motrice. Elle provoque des actes réflexes par l'intermédiaire du cervelet et elle agit sur les centres sensitifs voisins, de la V^e^ paire,

du glosso-pharyngien, du pneumo-gastrique qui, réciproquement, l'influencent. Luys a vu la perte de l'audition succéder à des lésions des première et seconde circonvolutions occipitales, du pli courbe, de la circonvolution du coin; Rondet y ajoute le pied de la deuxième temporale adjacente, et Luciani tout le lobe temporal. D'autre part, « les autopsies ont montré l'existence de lésions au niveau du tiers postérieur de la capsule interne, dont les fibres forment la portion postérieure de la couronne rayonnante de Reil, qui s'étalent dans les circonvolutions sphéno-occipitales, dans les hémiplégies avec perte de l'ouïe et dans les paralysies sensitivo-sensorielles. » (Chantriot.)

Bertillon était privé de l'ouïe à gauche; Manouvrier, au cours de l'autopsie, constata que son cerveau présentait une atrophie de la première temporale droite et de la pariétale ascendante du même côté, alors que la pariétale ascendante gauche était fort développée.

Auerbach, après l'autopsie d'un musicien remarquable, et Edinger, après celle de Hans de Bülow, constatent que le développement des parties moyennes et postérieures de la première temporale et de toute la région pariétale inférieure, gyrus supra marginalis, angulaire, pariétale inféro-postérieure était considérable.

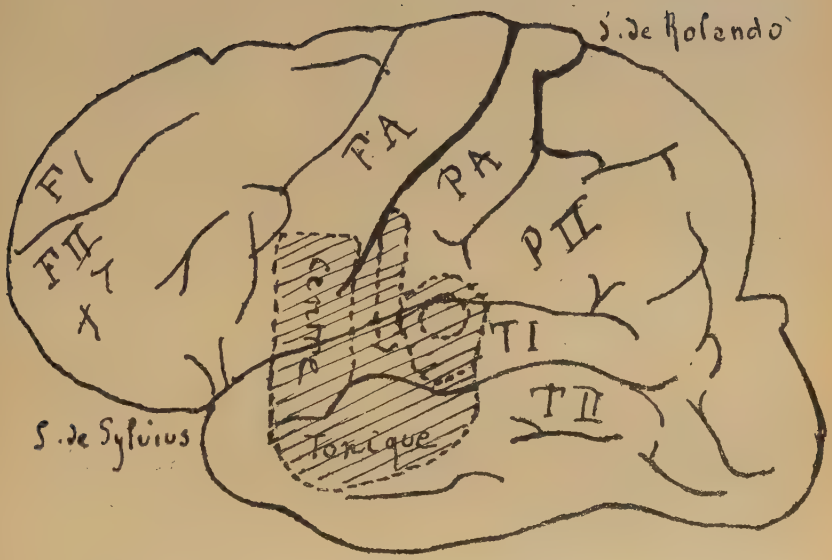
Bronilawski, après Larionoff, situe le centre du chant dans la deuxième frontale gauche et celui de la lecture musicale dans le lobe pariétal gauche, les centres moteurs se développant par l'exercice dans la

pariétale ascendante, près du centre moteur, de l'écriture musicale. Pour Meynert, le centre de l'audition siège dans la région postéro-moyenne de la première circonvolution temporale. Probst et Pitres le placent dans les deux tiers antérieurs de la première circonvolution temporale gauche et dans la moitié antérieure de la seconde, en avant du centre de Wernicke.

Pour Bronilawski, le centre de la mémoire musicale siègerait dans la région des centres associés de Flechsig, en arrière des centres toniques, le centre de conception dans les lobes frontaux, dans la région des centres associés antérieurs de Flechsig. Il suppose que les centres musicaux sont en rapport avec le centre moteur de la langue de Kraüse comme celui de Wernicke est lié au centre moteur de la parole de Broca.

Flechsig pense que le centre attribué à la première temporale occupe en réalité la transverse antérieure ou circonvolution d'Heschl qui, au fond de la scissure de Sylvius, touche à la circonvolution postérieure de l'insula et représente en quelque sorte la racine de la première temporale. Chez les nouveaux-nés c'est là qu'apparaissent les premières fibres myéliniques du lobe temporal et on les voit, sur des coupes sagittales, s'ouvrir dans le corps genouillé interne. Mais Flechsig ne croit pas que ce soit là la seule voie de transmission de l'ouïe.

Pour Probst, la cécité musicale a un siège très voisin de la cécité verbale, et les lésions en foyer profondes à gauche pourraient à elles seules déterminer



Face externe de l'hémisphère cérébral gauche (d'après Larionoff).

Localisation de la zone et de l'échelle toniques (approximative), sphère musicale de l'intonation, vraisemblablement préformée chez le musicien-né, in Thèse de Chantriot.

la cécité musicale. Ingegnieros pense que les centres du langage musical ne sont qu'une partie spécialisée des centres du langage ordinaire et restent associés à eux.

Ces opinions, on le voit, concordent peu, et l'anatomie pathologique et la clinique divergent dans beaucoup d'amnésies. On peut admettre, sans plus préciser, que le centre auditif siège dans l'hémisphère cérébral gauche, au niveau de certaines circonvolutions temporo-pariétales.

Je me rallierai aux conclusions de Chantriot qui, en présence des manifestations précoces du génie musical et des problèmes de l'hérédité qui en découlent, pense que l'individu en naissant doit posséder une zone cérébrale tonique pour l'ensemble des sons musicaux. Cette sphère musicale est, à la naissance, plus ou moins développée : atrophiée chez l'idiot musical, elle apparaît, par le jeu de l'hérédité, hypertrophiée à des degrés variables chez le musicien-né.

Les amusies.

Il existe une amusie constitutionnelle, d'origine héréditaire, qui constitue l'idiotie musicale absolue. Pour l'idiot musical, la musique n'est qu'un ensemble de bruits vides de sens et qui ne lui causent aucune espèce de plaisir. Le degré supérieur dans l'échelle de la musicalité est celui des individus ne goûtant dans la musique qu'un simple plaisir sensoriel; ce groupe est, je crois, le plus vaste, les véritables musiciens sont rares.

On a voulu superposer les amusies complexes aux aphasies et le mémoire de Probst est classique. Il présente dix observations anatomo-cliniques d'aphasie avec amusie et quinze cas d'aphasie sans amusie. Nous avons vu que Knoblanch les séparait nettement. Dupré, Nathan pensent que l'aphasie et l'amusie ont entre elles les rapports les plus variés, mais que toujours la suppléance du langage verbal compromis se fait par le langage musical élémentaire persistant.

Au point de vue de leur étiologie, on peut diviser les amusies en organiques et dynamiques, une place à part étant réservée aux amusies qui peuvent parfois faire partie des multiples manifestations de l'hystérie.

Les premières des amusies organiques proviennent de lésions corticales : ramollissement, méningo-encéphalite ou hémorragie. Elles apparaissent brusquement après un ictus, elles sont complexes, associées à l'aphasie, sensorio-motrices et ont pour caractères intéressants d'être incomplètes et susceptibles de régression.

Les amusies dynamiques apparaissent brusquement après un choc moral, associées avec divers troubles psycho-névropathiques ou hystériques. Ce déficit porte ici sur un seul mode du langage musical. L'amusie est ici complète et absolue, sans association d'aphasie.

Les amusies hystériques revêtent les allures étranges, paradoxales, qu'ont toutes les manifestations pithiatiques. Elles surviennent chez des hystériques ou des déséquilibrés en état second présentant d'autre part des hallucinations et de la suggestibilité musicales.

Dupré cite l'observation d'une jeune fille, grande hystérique, élève de Le Couppey pour le piano, qui, après avoir joué, sortait en extase, les mains glacées, état auquel fréquemment faisait suite une crise. Deux ans avant sa mort, causée par la tuberculose, elle présentait des états seconds au cours desquels elle voyait un musicien italien, grand violoniste, pauvre et mal-

heureux, qui l'appelait; une impulsion la fit un jour se jeter par la fenêtre. Revenue à l'état premier, elle ne conservait aucun souvenir de ces troubles.

Les observations de De Sanctis, Cristiani, Lévi Bianchinni et Legge relatent l'apparition de véritables crises de chants, au cours de l'épilepsie, soit comme auras, soit comme équivalents

On a fréquemment signalé des obsessions musicales de divers degrés avec quelquefois une impulsion à extérioriser dans le domaine moteur. Des phobies aussi ont été constatées, entre autres celle de cet homme de 27 ans qui, après un échec à un concours de violon au Conservatoire de Montevideo, présenta une véritable phobie de cet instrument analogue aux autres sortes de phobies qu'on observe chez les malades mentaux.

Pour terminer ce paragraphe des amusies, rappelons qu'on a cité, à plus ou moins juste titre, parmi les idiots musicaux absolus, Victor Hugo, Cuvier, Mackaulay et Desgenettes. Hugo a cependant écrit : « Gluck est une forêt, Mozart est une source », ce qui est une définition qui dénote une certaine compréhension de l'œuvre de ces deux génies. Parmi ceux qu'on peut appeler les imbéciles musicaux, les mots étant pris ici avec leur valeur rigoureusement psychiatrique, et l'imbécillité constituant un degré supérieur à l'idiotie, on a nommé Gœthe qui se plaignait de n'être pas assez sensible à la musique de Mozart, Napoléon III, Gambetta, Fontenelle, enfin Zola.

De tels tempéraments existent et se rencontrent à

chaque pas. Sur eux l'éducation musicale ne peut avoir aucune prise. L'hérédité est seule responsable de leur incapacité à comprendre et à sentir ce que d'autres comprennent et sentent si intensément.

La motricité.

Ingegnieros écrit : « Sans oublier les cas peu nombreux, apparemment exceptionnels, où l'émotion, au delà de certaines limites, produit un effet dépressif, ou exerce une action inhibitoire, on peut admettre cette règle générale : chez l'homme comme chez les animaux, il existe une relation immédiate entre les sensations et les mouvements, l'intensité de ceux-ci augmentant en proportion avec l'énergie de celles-là. » Sentir et agir, voilà en quoi se résume la vie psychique. La musique, en tant qu'art émotionnel, tend à se convertir en action. C'est d'ailleurs une loi générale de physiologie : « L'esthésie appelle la kinésie. » (Chantriot.) A côté d'une sensorialité particulière, le musicien doit donc encore posséder une motricité particulière, due à l'hérédité également.

La musique est, pour Laserre : un « mouvement vivant ». La virtuosité, qui est la face motrice de l'aptitude musicale, apparaît donc comme un phénomène subconscient, réflexe. Le virtuose est un « acrobate instrumental de son oreille », traduisant immédiatement ses états psychiques par des mouvements réflexes expressifs. Mais il faut distinguer soigneusement le vrai virtuose de l'exécutant brillant doué d'une technique transcendante due à une facilité

mécanique particulière, à des muscles particulièrement exercés par une méthode d'éducation rigoureuse, mais ne possédant pas l'âme, la sensibilité frémissante, l'intime compréhension du sens profond de la musique qui, seules, font musicale l'interprétation et font naître l'émotion chez l'auditeur. Celui-là n'est qu'un ouvrier du clavier ou de l'archet, non point un artiste. Le vrai virtuose exerce une action psychologique analogue à l'action psychologique créatrice d'où elle a jailli. Le véritable interprète récerée, c'est-à-dire crée une seconde fois; il édifie avec le matériel sonore la conception idéale du compositeur. Camille Mauclair a dit du virtuose : « Il est plus pur que l'acteur. Il ne mime pas la douleur ou le rire avec le corps qui lui a été donné pour ne mimer que son âme. Il ne ment pas. Cependant, lorsqu'il se tient, seul et libre, au devant d'une foule, il obtient une qualité inconnue de silence, une obéissance passive dont l'instantanéité est saisissante. Il crée l'angoisse et le ravissement. Assis devant le piano, ou debout, la tête inclinée sur son violon, il consulte un oracle et le redit aux fidèles. Il est l'intercesseur auguste et fatigué qui écoute et qui chante. L'artiste créateur se réserve. Avant tout il doit durer. Mais celui-ci se donne en quelques secondes et il y brûle tout entier. » Et cela me remet en mémoire ce que me disait M. Georges Pioch, parlant d'un concert auquel nous avions assisté et au cours duquel Yves Nat avait joué la transcription au piano de la Petrouchka de Stravinsky. Malgré les rappels enthousiastes du public, l'artiste se refusa

obstinément à bisser, et Georges Pioch me disait : « Il lui était matériellement impossible de bisser. Après un pareil effort, un tel don de soi, corps et âme, ne se peut renouveler. Il faut à l'artiste de longs moments pour recouvrer son calme, reconquérir son équilibre nerveux. » Et M. Alfred Cortat m'a dit l'inquiétude, l'énervement qui, pour le virtuose, précèdent toujours le concert, la déroute de son esprit lorsqu'il s'assied au piano, puis la sérénité immédiatement reconquise, dès les premières notes, l'isolement absolu de la foule, la sereine émotion dans le dialogue avec les maîtres morts revivant sous ses doigts.

Du point de vue physiologique, si nous considérons les mouvements si complexes ayant pour siège les articulations métacarpo-phalangiennes, nous voyons qu'ils résultent d'impulsions émanant de la cortalité, mais qu'ils nécessitent aussi des nerfs transmettant ces impulsions avec une rapidité et une précision immenses et des muscles graduant parfaitement leur contraction. Les impulsions musicales naissent dans un centre de perception dont l'activité automatique est excitée par l'ouïe et par des excitations émanant d'autres sens ou centres cérébraux. Il faut au virtuose une hérédité de mouvement, une aptitude innée de la motricité. A cette disposition innée, l'éducation, la gymnastique précoce et journalière vient ajouter ses effets, lesquels sont nécessaires, mais non suffisants à eux seuls. Ce travail procure l'indépendance des doigts, l'égalité dans leur force particulièrement difficile à obtenir pour l'annulaire qui présente deux

expansions aponévrotiques reliant sa base aux bases du médius et de l'auriculaire, et qui entravent son tendon extenseur dans le développement de son mouvement isolé d'extension ou d'élévation.

Il n'y a pas de virtuose sans entraînement et sans labeur, mais il n'y en a pas non plus sans dispositions motrices innées, passives et actives, pas non plus sans la sensibilité musicale héréditaire qui fait le musicien et qui est la base même de son tempérament.

C'est ce tempérament que nous allons maintenant étudier.

Le tempérament du musicien

L'intelligence. — On s'est souvent complu à dire que les musiciens n'étaient pas très intelligents, et j'ai entendu, dans le salon de Mme Wanda Landowska, la célèbre claveciniste, un de nos jeunes musiciens les plus en vue déclarer avec le sourire qui convenait que la bêtise est une qualité spécifiquement musicale. Ce jeune musicien est doué d'un esprit brillant, il le sait et aime à le faire voir; Il va sans dire qu'il se considère comme une des rares exceptions à la règle qu'il formule lui-même avec tant de désinvolture. Jusqu'à quel point cette règle s'avère-t-elle exacte ? Présentée de la sorte elle n'est évidemment qu'un paradoxe, sans plus, et qui ne peut que faire sourire. Mais repose-t-elle sur un fond partiel de vérité ?

Certes le don, la sensibilité musicale d'une part, et

l'intelligence pure, la logique rationnelle sont deux choses fort différentes et qui peuvent très bien ne pas coexister chez le même individu. Mais de là à dire que les musiciens sont en général dénués d'intelligence, il y a une large marge. Cette marge, nous ne la franchirons pas.

Que le musicien soit un peu gauche dans la vie, dénué de sens pratique, perdu qu'il est toujours un peu dans un rêve intérieur, je n'en disconviens pas. Dire pour cela qu'il est bête, c'est une assertion ridicule.

Le sentiment, s'il est la base même et l'essentiel de la musique, n'est cependant pas tout, et la création musicale nécessite, après l'émotion qui fournit les matériaux de l'œuvre, l'intelligence ordonnatrice qui construit. On ne contestera pas que l'œuvre de Bach, de Beethoven ou de Wagner, dont l'ossature est si parfaite, ne traduise la formidable intelligence de l'auteur, mais on s'attaquera à Mozart, à Schubert ou à Chopin, dont la musique toute jaillie révèle moins d'organisation rationnelle, mains de construction de l'esprit. Je crois que l'erreur vient ici de ce que, parce que ces hommes furent des génies de la musique, on voudrait qu'ils eussent été des intelligences générales aussi prodigieuses. Pourquoi ? Le cerveau humain ne peut être également génial en toute matière. Combien de très grands écrivains, de grands penseurs même ne purent jamais mordre aux mathématiques ! Dirons-nous pour cela que ce sont des imbéciles ? Entendons-nous bien. Mozart ou Chopin étaient doués d'une intel

ligence qui valait largement celle de la moyenne des hommes, qui la dépassait même incontestablement. Pourquoi voudrait-on qu'ils égalassent Newton ou Spinozza pour la force du raisonnement ? Quelques musiciens ont eu une puissance intellectuelle prodigieuse; beaucoup d'autres, qui furent aussi de grands musiciens, ont été très intelligents ou simplement intelligents, aucun n'a été dénué d'intelligence car s'il l'avait été, il n'aurait jamais pu créer une œuvre musicale durable. Voilà, je crois, ce qu'il convient de penser de la boutade humoristique que j'ai rapportée plus haut.

On a reproché aussi aux musiciens leur manque de culture générale, et cela n'est pas sans fondement. La raison en est dans la très précoce spécialisation et les très mauvaises méthodes d'éducation actuellement en cours. M. Alfred Cortot a déploré devant moi cette insuffisance de l'instruction générale pour les jeunes gens qui se consacrent à la musique. Et M. Maurice Emmanuel, professeur au Conservatoire de Paris, m'a dit combien grand il estimait ce danger, danger qui menace surtout les instrumentistes. L'étude technique de l'instrument, nécessaire pour acquérir la virtuosité nécessaire, absorbe tout le temps de l'élève, à un point tel qu'il lui est impossible d'acquérir les connaissances générales sans lesquelles, cependant, il ne pourra jamais traduire en toute profondeur les œuvres confiées à son interprétation. Et c'est bien pourquoi, parmi tant de brillants exécutants qui sortent chaque année de nos Conservatoires, il y en a si peu qui

deviennent de grands virtuoses. Ceux-là seuls y parviennent qui font œuvre d'autodidactes et, lentement, patiemment, acquièrent par la lecture et la réflexion la culture intellectuelle qui leur manque. Et cependant, pour M. Cortot, et combien il a raison ! l'interprète a besoin, plus encore que le compositeur, d'une intelligence profonde. Il doit comprendre toutes les musiques, pénétrer le sens intime de tous les compositeurs dont il veut interpréter la pensée. On comprend dès lors que les grands virtuoses soient rares...

La précocité. — Dans aucun art on ne voit autant d'enfants prodiges que dans la musique. Il semble que le futur peintre, le futur poète aient besoin de voir, de réfléchir, de comprendre la nature extérieure avant de se révéler artistes. Le musicien a tout en lui, point n'est besoin, pour lui, de longues observations du milieu extérieur; l'hérédité a mis dans l'intimité de son être les semences qui commencent à germer dès ses premières respirations.

Preyer a observé des enfants qui chantaient d'une façon juste les airs qu'on leur jouait au piano, alors qu'ils étaient âgés de huit à neuf mois. Stumff parle, dans sa Tonnpsychologie, d'un enfant de quatorze mois qui montait régulièrement la gamme. Lehmann, enfant prodige de trois ans, appartenant à une famille de musiciens, se fit entendre à Zurich, dans un concert, où il joua des œuvres de différents maîtres. On raconte que la fille du compositeur Dvorac chantait la marche de Fatinitza à l'âge de un an. M. Charles Richet a lui-

même présenté au IV^e^ Congrès de Psychologie de Paris, Pepito Rodriguez Arriola, musicien de trois ans. Nous verrons, en étudiant les vies des grands compositeurs, que presque tous furent des enfants prodiges.

Le Docteur Pierre Chantriot a soutenu devant la Faculté de Médecine de Lyon sa thèse de doctorat sur : Les manifestations précoces du génie musical. Il n'admet pas l'opinion de Lombroso qui affirme que la précocité est maladive et atavique. Je me range absolument à son avis sur ce point. Malgré que Moreau, de Tours, ait écrit que les enfants d'aliénés ont un penchant pour la musique, on ne trouve généralement pas d'aliénés dans l'ascendance des jeunes prodiges. La très grande émotivité du musicien-né frise peut-être l'anormal, j'y reviendrai plus loin, mais je suis persuadé que le génie n'est nullement une dégénérescence. Chantriot écrit fort justement : « L'homme de génie a toujours une grande intelligence. On en a exagéré les manies . on a mal observé chez lui, interprété faussement les fréquentes bizarreries du caractère. » Puis il pose en équation : Précocité = Hérédité, et démontre ainsi d'une manière peut-être un peu preste, et qui sent un tantinet le tour de passe-passe, l'évidence de l'hérédité dans la musique. J'espère, au cours de cette étude, avoir réussi à serrer le problème d'un peu plus près.

Quoi qu'il en soit, il est certain que la précocité est presque la règle chez les musiciens. Cependant tous les petits enfants prodiges ne deviennent pas de grands artistes. Il y a une crise entre 15 et 20 ans

dont le cap est épineux à doubler, un Rubicon que tous ne passent pas. M. Alfred Cortot m'a dit son étonnement de voir de tout jeunes enfants interpréter la musique toute d'amour et de passion de Schumann ou de Chopin comme s'ils avaient déjà ressenti l'amour, goûté la vie dans la plénitude de ses joies et de ses douleurs. Et puis, vienne l'âge de quatorze ou quinze ans, plus rien, tout s'effondre ; volatilisées les magnifiques espérances mises en ces merveilleuses dispositions. Crise de la puberté, influence grande à ce moment du milieu extérieur qui vient dominer et éteindre le feu intérieur, insuffisance qui s'avère à cet âge de la culture générale ; pour l'une ou l'autre de ces raisons, le talent faiblit ou s'endort à jamais. Mais, je le répète, si tous les petits prodiges ne tiennent pas leurs miraculeuses promesses, presque tous ceux qui deviendront de grands créateurs se révèlent très jeunes et on peut dire que tous ceux qui deviendront de grands interprètes font montre de leurs extraordinaires dispositions dès l'âge le plus tendre.

La Sensibilité. — C'est la base même du tempérament de celui qui brillera dans cet art, dont George Sand a écrit qu' « aucun autre art ne réveillera d'une manière aussi sublime le sentiment humain dans les entrailles de l'homme ». Lasserre a dit qu'il n'y a pas d'art qui agisse plus sur les nerfs et par les nerfs que la musique. La musique règle ce grand phénomène, la vibration, dans lequel se résument toutes les perceptions extérieures.

J'ai déjà parlé des effets physiologiques produits par la musique sur le système nerveux et les divers organes. Ces effets ont été étudiés dans des travaux récents de Binet, Courtier, dans la thèse de Guibaud, élève de Pachon. Ils sont d'ordre vaso-moteur, circulatoire et respiratoire.

La très grande sensibilité est la condition nécessaire au perfectionnement de l'expression musicale des sentiments et des passions (Ingegnieros). Nous la trouverons chez tous les musiciens que nous étudierons plus loin.

La sensibilité du musicien est d'ordre absolument général. Le musicien possède une facilité extraordinaire à s'émouvoir dans toutes les circonstances ordinaires de la vie. Les réactions émotives sont chez lui d'une rapidité d'apparition et d'une intensité telles qu'on ne les rencontre nulle part ailleurs. M. Louis Vuillemin me disait l'émotion qui l'étreint à la simple vue d'un enterrement. Dans le même ordre d'idées, M. Charles Friant, le réputé ténor de l'Opéra-Comique, qui est un très grand artiste, m'a raconté que, tout jeune, il éclata en sanglots en allant porter des fleurs pour l'enterrement d'une personne que, cependant, il ne connaissait pas et que, plus tard, assistant à la réouverture de l'Opéra après la guerre, dès les premiers accents de l'orchestre, il pleura. Le musicien est ému par un paysage, par la mer, par la vue d'une souffrance, par une fleur...

Et cela nous explique pourquoi, quoique vifs, violents, emportés, les musiciens, toujours, sont bons.

Le Docteur Maurice de Fleury a publié récemment un bien beau livre : « L'Angoisse humaine ». Beau par le titre, beau par ce qu'il contient, qui, dans une langue harmonieuse et châtiée, à chaque ligne frémit : amour et pitié. L'auteur, parlant de l'émotivité des artistes, écrit qu'elle est « effroyable quand elle se hausse au-dessus des forces humaines et les écrase de son poids et féconde par ailleurs en ses formes légères, puisqu'une exquise émotivité, frôlant la maladie, mais conjuguée à l'imagination, est la condition nécessaire de toute création d'art ». « Frôlant la maladie », je crois qu'on ne saurait mieux dire ; on a beaucoup discuté sur ce point de savoir si le génie musical était une névrose. Je pense que chez tous les grands musiciens, la nervosité frôle la névrose. Camille Mauclair l'a nettement définie : « limite indéfinissable où l'acuité de la sensibilité, la spontanéité de l'émotion, tout en étant normales et étrangères à une excitation artificielle, peuvent prendre une préséance dangereuse sur l'ensemble des autres fonctions organiques ».

On sait que la psychiatrie a groupé les tendances constitutionnelles en quelques types morbides bien définis, qu'on peut schématiquement classer dans une des cinq constitutions suivantes : la constitution cyclothymique, la constitution émotive, la constitution mythomaniaque, la constitution perverse et la constitution paranoïaque. Je crois que pas mal de musiciens ressortissent au cadre de la constitution cyclothymique ou de la constitution émotive. Constitution

émotive, elle est l'évidence même ; constitution cyclothymique, je crois qu'elle est fréquente et que ces deux constitutions sont le plus souvent associées dans le tempérament du musicien, car aucun cadre n'est absolu, et une de ces constitutions n'exclut nullement l'une des autres ou la coexistence de quelques-uns des symptômes appartenant à cette autre. La constitution cyclothymique est caractérisée par l'instabilité d'humeur. Pour des causes minimes ou même sans cause, une tristesse profonde succède à une gaieté excessive. Les phases de dépression succèdent aux phases d'excitation, c'est en somme une ébauche de la psychose périodique avec ses accès de manie et ses accès de mélancolie. N'est-ce point là l'histoire même de la vie de Berlioz ? Les âmes de musiciens sont des âmes tourmentées, tout y est excessif, la joie comme la douleur et je crois que vraiment la plupart d'entre eux sont des cyclothymiques et des émotifs. Et le Docteur de Fleury a excellement écrit de l'art : « Les grandes âmes tourmentées s'y retrouvent comme en un miroir. Les âmes plus modestes s'énivrent à se voir hausser pour un moment aux passions et aux douleurs des demi-dieux de l'Emotivité ».

Si nous étudions ce que devient le sentiment musical dans les psychoses, nous constatons qu'il est partiellement conservé dans les débilités mentales, très supérieur à l'intelligence dans ces cas. Les idiots sentent le rythme et le timbre. Dupré cite le cas d'un petit idiot de dix ans dont la joie débordait quand il entendait de la musique et qui jouait de l'ocarina.

Dans les démences, la perte du sens musical est parallèle à la décadence de l'intelligence, avec des variations suivant l'éducation antérieurement reçue. Chez les musiciens de carrière, il y a conservation relative des clichés normaux et des formules de l'harmonie devenue automatique.

Notons que, dans les états d'excitation, il y a fréquemment tendance au chant. Les maniaques au cours de leur crise émettent des chants de complexité variable, suivant leur culture musicale et présentent souvent des actes stéréotypés, comme cet organiste dont la crise survenait toujours entre 5 et 6 heures et qui, invariablement, se mettait au piano et pendant un quart d'heure tapait l'octave de si bémol crescendo et decrescendo. Dans les délires systématisés, on ne constate rien de particulier, mais certains délires toxiques et, en particulier, celui du cannabis indica ou hashisch, s'accompagnent d'un éréthisme sensorio-psychique tel que tous les sons deviennent une musique délicieuse. Théophile Gautier entendait dans l'ivresse de l'opium de délicieuses mélopées.

Nous conclurons avec Dupré et Nathan, que les grands compositeurs offrent des types variés de déséquilibre mental, surtout dans le domaine de la sensibilité morale, de l'émotivité et de l'imagination et souvent aussi des excentricités, des enthousiasmes suivis de défaillances qui ont faussement établi des réputations de folie ou de demi-folie, Quant aux autres musiciens, non créateurs, ils présentent aussi une certaine déséquilibration de la sensibilité, mais

ne fournissent pas aux cadres de l'aliénation mentale un contingent sensiblement plus élevé que les autres catégories professionnelles ou agricoles.

Tous les artistes créateurs ont eu un instinct sexuel puissant et ce serait une bien intéressante étude que celle de la sexualité dans la création artistique. On sait la notoriété qu'ont rapidement conquise les théories de Freud sur la libido et sa méthode psychanalytique basée sur l'analyse et l'interprétation des rêves, l'étude des associations d'idées spontanées et libres, l'analyse expérimentale des associations d'idées et la recherche des actes manqués, des défaillances de la mémoire, des distractions, des paroles involontaires. Pour Freud, l'inspiration de l'artiste est un effet de son affectivité. C'est elle qui stimule et qui féconde ses facultés créatrices et la racine de l'affectivité, c'est le besoin sexuel inassouvi. L'acte amoureux est un acte créateur et, de même, la création d'une œuvre d'art est l'équivalent de l'acte d'amour. L'art exprime le préconscient, c'est-à-dire les instincts fondamentaux de l'être. C'est là la vraie cause de sa puissance d'émotion. Pour montrer, derrière les apparences ou les formes extérieures, les actes et les méfaits de l' « affeckt » ou de la « libido », les élèves de Freud se sont livrés à des études sur « Hamlet », « Lohengrin », la « Tentation de Saint-Antoine » de Flaubert, le tableau de Greuze « La Cruche cassée » et sur le complexe d'Œdipe. Cette philosophie met en évidence l'importance de l'instinct, du sentiment, forces dominantes de la vie. « Elle s'oppose à la sécheresse

d'une culture purement intellectuelle, réhabilite l'intuition, les raisons du cœur « (Dr Albert Delon). Quelle que soit l'opinion qu'on puisse avoir sur les théories fort discutées du professeur de Vienne, notons qu'en ce qui concerne les musiciens, ils furent tous de grands amoureux et que l'instinct sexuel s'avéra chez la plupart d'entre eux particulièrement puissant.

Pour conclure ce chapitre, disons que si, comme Schelling l'a écrit, la musique est le vrai langage métaphysique de l'avenir, elle est avant tout le langage du cœur et que celui-là seul qui naît avec un cœur sensible pourra devenir un musicien.

Quant au créateur, il lui faudra, d'après Ribot, la précocité, l'individualisme et la nécessité de produire, qui sont les trois caractères fondamentaux du génie.

Nous devrons nettement séparer celui qui aime et comprend la seule beauté statique, plastique, de celui qui aime et comprend la beauté dynamique qu'est la musique. Je trouve en Anatole France le type du premier. La perfection de la phrase, la finesse exquise de l'esprit, le calme de la raison sage et l'ironie souriante accompagnaient chez lui l'amour de la forme plastique harmonieuse telle que l'antiquité l'avait conçue ; de fortes émotions dans son œuvre, il y en a peu, presque pas. Il ne comprenait pas la musique. Il avait en horreur les bruyants instruments de cuivre et ne s'intéressa même pas à la mise en musique par Levadé de sa « Rôtisserie de la Reine Pédauque ». M. Busser écrivit une œuvre lyri-

que d'après les « Noces Corinthiennes » ; je ne crois pas que le Bon Maître de la Béchellerie se soit passionné pour sa réalisation.

Voyez Loti au contraire. Chez lui tout est sentiment, tout est passion. Désespérance infinie, regret des lieux chers quittés et nostalgie des ailleurs, sensibilité frémissante et divine pitié. Le cœur est maître chez ce très grand poète de la prose et sa prose est une musique incomparable. Evocatrice comme jamais aucune autre ne le fut, créant l'émotion avec rien, avec de pauvres mots simples, sans recherche, sans vain tapage... Et nous ne serons pas étonnés quand Claude Farrère nous dira que Loti, dans sa chambre d'officier, à bord, berçait sa mélancolie en jouant au piano, pendant de longues heures, l'œuvre sublime de Franck...

Le musicien enfante dans la douleur. Beethoven exalté parcourait les campagnes en gesticulant et Schumann a écrit de l' « Euryanthe » de Weber : « C'est du sang de son cœur, cela, et du plus noble qu'il eût ; cet opéra lui a coûté un peu de sa vie ».

L'artiste est semblable au pélican de Musset. Il se consume en émotions de toutes sortes et à la foule il s'offre en holocauste, le musicien plus que tout autre.

Qu'il se frappe le cœur, c'est bien là qu'est le génie.

CHAPITRE III

L'HEREDITE CHEZ LES MUSICIENS

I. — LA TRANSMISSION HEREDITAIRE DES CAPACITES MUSICALES SPECIFIQUES

Etude expérimentale

C'est dans le numéro d'avril 1922 du bulletin de l' « Eugenics Record Office », que nous trouvons consignés les résultats des expériences poursuivies à l'Institut Carnegie de Washington, sous le titre : The Inheritance of Specific Musical Capacities. J'ai traduit, sur les conseils de M. le Professeur Ménétrier, cet article signé Hazel M. Stanton, Eastman School of Music, Rochester, New-York et voici, fort condensée, la substance de ce travail.

Le Docteur Seashore et le Docteur C.-B. Davenport ouvrirent les recherches en 1920 par l'étude des méthodes quantitatives pour obtenir des renseignements sur la transmission de certaines capacités musi-

cales. Stanton partit étudier sur place des familles de musiciens, aux frais de la « Carnegie Institution » de Washington.

Le plan suivi fut le suivant : on cherche quatre sortes de mesures des capacités musicales : la mesure du sens de la hauteur des sons, celle de l'intensité, celle de la mesure et celle de la mémoire tonale. Ces quatre sens ont été choisis parce qu'une expérimentation étendue a révélé leur nature apparemment fondamentale et les a montrés peu affectés par la pratique, l'âge, l'entraînement musical, le sexe ou l'intelligence générale. Je veux tout de suite insister sur cette remarque essentielle des auteurs américains. Les qualités qui sont à la base de la constitution musicale sont « fondamentales », naturelles, peu influencées par le milieu et l'éducation. Et ainsi se trouve d'emblée réfutée l'opinion que j'ai entendue si souvent émettre devant moi et selon laquelle la magnifique floraison de talents musicaux dans une famille comme celle des Bach ou des Couperin s'expliquerait par la seule influence du milieu éminemment favorable et de l'éducation musicale commencée dès la plus tendre enfance. Encore une fois, je le répète, cette éducation ne peut porter des fruits que si le terrain sur lequel elle s'exerce est apte à en profiter, s'il y est héréditairement prédisposé ; sinon elle demeure lettre morte.

Les auteurs américains s'adressèrent au phonographe pour la discrimination d'intensité, de rythme et de mémoire tonale, aux résonnateurs pour la

mesure de la hauteur des sons, car ces derniers instruments se prêtent particulièrement bien aux très petites mesures et permettent de varier les procédés. Pour l'intensité, on la classa en cinq degrés, le premier très aisément perceptible, le dernier très difficile à percevoir. La discrimination de deux intervalles de mesure, le second étant plus ou moins long que le premier, se fit également sur cinq degrés, variant d'une différence de vingt secondes à une de deux secondes. La série de stimuli comprenait vingt expériences pour chaque degré. On obtint ainsi une mesure, non pas de la perception du rythme, mais d'un des constituants fondamentaux de celui-ci, donnant une connaissance parfaite des aspects sensoriels du rythme.

Le test de la mémoire tonale consista en une mesure de la mémoire immédiate, toujours sur cinq degrés croissant graduellement en difficulté, chaque degré contenant un certain nombre de tons successivement présentés, suivis d'une seconde série de ces mêmes tons, à l'exception de l'un d'entre eux ayant varié dans sa hauteur. La quantité de tons variait de deux à six. Le sujet en expérience devait identifier le ton modifié en indiquant son rang dans le groupe.

Après quoi ces réponses étaient notées sur des tables. On comptait le pourcentage de réponses exactes et ce nouveau résultat était transcrit sur une table spéciale.

Voilà le matériel et la technique. Voici maintenant la méthode d'investigation.

Davenport, en fin de 1919, écrit à des familles de musiciens réputés, pour les prier de se prêter aux expériences types de Seashore. Aussi loin qu'il est possible, l'étude de la famille porte sur tous les membres qui la constituent. Les expériences sont poursuivies dans des endroits divers, mais calmes, présentant les conditions nécessaires pour l'application d'une méthode scientifique rigoureuse. Elles ont porté sur des personnes de 8 à 80 ans...

On crée cinq sections de données supplémentaires : 1°) environnement musical, 2°) éducation et entraînement, 3°) activité, 4°) appréciation, 5°) mémoire et imagination. Dans chacune de ces sections, voici le genre de questions posées :

Pour la première : Membres la famille qui jouent d'un instrument ou chantent, instruments de musique qui se trouvent à la maison, effort individuel pour gagner des relations musicales, facilités d'entendre de la musique, dans quelle mesure ces facilités sont-elles utilisées ?

Pour la seconde section : Etude de la voix ou d'un instrument, composition, harmonie, orchestration, nombre d'années dépensées pour chaque étude, moment de la vie ou chaque étude fut faite.

Pour la troisième section : genre de l'activité musicale : instrumentiste, chanteur, compositeur, chef d'orchestre, etc., facilité naturelle pour improviser, jouer par cœur, transposer, lire à vue.

Pour la quatrième section : Genres de musique

aimés ou non, genre et degré des sensations produites par la musique, rôle de la musique dans la vie.

Pour la cinquième section, enfin : Facilités de mémoire vistuelle, auditive, tactile, des conditions techniques. Genres de mélodies présentes dans l'esprit occasionnellement ou continuellement, pendant le travail, le repos ou le jeu. Efforts créateurs.

On classe le musicien considéré, pour chacune de ces catégories de questions, en trois groupes : A (élevé). C (moyen) et E (faible).

Enfin, la relation entre les résultats de la mesure des capacités musicales d'une part et les estimations des données supplémentaires d'autre part, est montrée par des tables de fréquence.

On voit la rigueur mathématique, peut-être un peu trop mathématique même, de la méthode. Mais toute tentative de classification rigoureuse en matière de sciences biologiques se heurte aux mêmes difficultés et tombe sous le coup des mêmes critiques. Quoi qu'il en soit, l'intérêt de telles recherches n'est pas niable.

L'article de Stanton nous offre à considérer de nombreuses tables fort compliquées où sont notés tous les résultats obtenus dans les différentes épreuves individuelles et les renseignements accessoires fournis par les intéressés.

Voici, à titre d'exemple, un commentaire général d'une de ces tables.

Les générateurs III n^{os} 4 et 3, tous deux de caractéristique musicale moyenne, ont un enfant qui a une caractéristique moyenne.

IV (2 et 3) l'un de caractéristique moyenne, l'autre de caractéristique excellente, ont un enfant avec une caractéristique excellente. Notons ici en passant que ce résultat va à l'encontre de la théorie de Mendel.

VI (6 et 7) l'un de caractéristique excellente, l'autre de caractéristique tout à fait supérieure, ont un enfant de caractéristique excellente.

Je vais maintenant reproduire les conclusions d'une table prise au hasard parmi les nombreuses tables reproduites dans l'article que j'analyse.

Des lettres et des chiffres conventionnels, grecs ou romains, indiquent dans les colonnes les résultats en abrégé, d'après une méthode également conventionnelle.

K IV 2 F (Table I) joue du violon, beaucoup d'oreille.

Ligne collatérale : un frère jouant du cornet.

Ascendance maternelle : Mère III (Table I) joue du piano, beaucoup d'oreille. Le frère de la mère jouait des airs entendus, avec la plus grande facilité, sur n'importe quel instrument. La sœur de la mère : violoniste professionnelle. Le père de la mère : charpentier. La mère de la mère : jouait du piano. Le père de cette grand-mère jouait du violoncelle à l'église.

Ascendance paternelle : remarquable pianiste. Sa mère : pianiste. Le père du père : aimait beaucoup la musique. Le frère de la grand'mère paternelle de l'individu considéré : jouait de la flûte, promoteur de concerts.

L'examen des autres tables fournit des conclusions

identiques : les parents de tempérament musical moyen ont des enfants également moyens à ce point de vue, les parents à tempérament musical supérieur ont des enfants doués d'un tempérament musical supérieur. C'est on ne peut plus net.

Les auteurs américains considèrent ensuite les dix combinaisons résultant de l'union de quatre types différents d'individus : 1) un musicien d'hérédité musicale, 2) un musicien d'hérédité non musicale, 3) un non musicien d'hérédité musicale, 4) un non musicien d'hérédité non musicale. Disons immédiatement que les types 1 et 4 sont les plus fréquents, les types 2 et 3 constituant en quelque sorte des exceptions.

Par hérédité musicale, les auteurs entendent : un seul ou les deux parents musiciens et des grands-parents musiciens du côté paternel, du côté maternel ou des deux côtés à la fois.

Ils qualifient de musiciens : « tous ceux qui aiment et comprennent la musique » et ils tâchent d'identifier ceux qui eussent pu être musiciens, mais n'ont pas trouvé l'expression de leurs sentiments musicaux dans la voix ou dans un instrument pour différentes causes : maladie, pauvreté, manque d'opportunité, infirmité, manque de temps pour l'étude. Je me rallie absolument à cette manière de voir et c'est exactement dans ce sens qu'il faut entendre le mot musicien dans la présente étude sur l'hérédité musicale.

Voici les résultats obtenus par les expérimentateurs de New-York :

1) Individu musicien d'hérédité musicale + indi-

vidu musicien d'hérédité musicale. La statistique porte sur cinq cas. Dans deux cas un seul des parents des conjoints était musicien ; 22 enfants, dont 11 sont d'âge mur, 6 de moins de 9 ans, 4 sont morts dans l'enfance. Sur les 11 d'âge mur, 10 sont musiciens au sens précis où ce mot a été défini plus haut. Quant au onzième, son développement musical a été entravé.

2) Non musicien d'hérédité non musicale + non musicien d'hérédité non musicale ; 6 mariages, 36 enfants : 2 morts dès l'enfance, 25 d'âge mûr, aucun n'est musicien. Pour plusieurs d'entre eux on a essayé de leur faire étudier un instrument dans leur jeune âge ; tentative infructueuse, on a dû y renoncer.

3) Musicien d'hérédité musicale + non musicien d'hérédité non musicale ; 10 mariages : 25 enfants, dont un mort jeune et 5 encore trop jeunes pour l'expérience, manque de renseignements sur 2 autres. Sur les 17 restants, 6 sont musiciens, 11 non musiciens.

Pour les sept autres combinaisons possibles, les auteurs n'ont pas trouvé assez d'exemples pour constituer un groupe suffisant dans chacune de ces catégories.

Les conclusions sautent aux yeux, elles sont identiques à celles auxquelles avait abouti Davenport.

Les parents qui sont musiciens et ont une hérédité musicale tendent à avoir des enfants musiciens.

Les parents non musiciens et d'hérédité non musicale tendent à avoir des enfants non musiciens.

Les parents dont l'un est musicien avec hérédité musicale et dont l'autre est non musicien avec hérédité non musicale, tendent à avoir des enfants des deux types.

Encore que le moi soit haïssable, on voudra bien m'excuser de citer ici mon exemple personnel. Je crois être musicien, au sens où nous l'entendons plus haut. Ma mère est musicienne ; du côté paternel, mon arrière grand-père jouait du trombone et chantait avec talent, ma grand'mère a été professeur de piano, mon père adore la musique et est d'une sensibilité musicale extrême. J'ai un frère plus jeune que moi : il comprend et sent la musique d'instinct.

Pour terminer cette brève analyse des travaux américains, je reproduirai quelques types de tables de résultats se rapportant aux études expérimentales des capacités musicales fondamentales.

On n'a pas mesuré ce qu'une personne peut ou ne peut pas en matière d'expression musicale, mais le raffinement, la justesse, la délicatesse avec laquelle les individus reçoivent l'expression musicale par les différents canaux de la hauteur, de l'intensité, du rythme, de la mémoire.

Le taux de la capacité, pour chaque qualité envisagée, varie de 1 à 100. Schématiquement, on range sous le vocable P (pauvre) les capacités situées entre 1 et 29; on désigne par M (moyenne) celles de 30 à 69, par S (supérieure) celles de 70 à 100.

Dans la colonne de gauche sont notés les types des deux parents. Dans les différentes colonnes à

droite le nombre d'enfants ressortissant à chacun des types de capacité : S, M ou P.

Voici les résultats obtenus pour le *sens de la hauteur tonale :*

Parents	Enfants			
TYPES	S	M	P	TOTAL
S × S	15	1	0	16
S × M	11	0	0	11
M × M	1	0	0	1
S × P	0	0	0	0
M × P	0	0	0	0
P × P	0	0	0	0

Conclusion : Quand les deux parents sont supérieurs pour la discrimination de la hauteur tonale, à peu près tous les enfants sont S.

Sens de l'intensité (les lettres conventionnelles employées sont les mêmes) :

Parents	Enfants			
TYPES	S	M	P	TOTAL
S × S	6	0	1	7
S × M	5	1	0	6
M × M	1	0	1	2
M × P	5	4	2	11
P × P	0	0	0	0

Sens du rythme :

Parents	Enfants			
TYPES	S	M	P	TOTAL
S × S	5	0	0	5
S × M	3	2	1	6
M × M	2	1	1	4
M × P	0	0	0	0
S × P	0	5	3	8

Mémoire tonale :

Parents	Enfants			
TYPES	S	M	P	TOTAL
S × S	4	1	0	5
S × M	14	2	1	17
M × M	0	0	0	0
S × P	0	0	0	0
M × P	0	0	0	0
P × P	0	1	0	1

Aspect des talents musicaux :

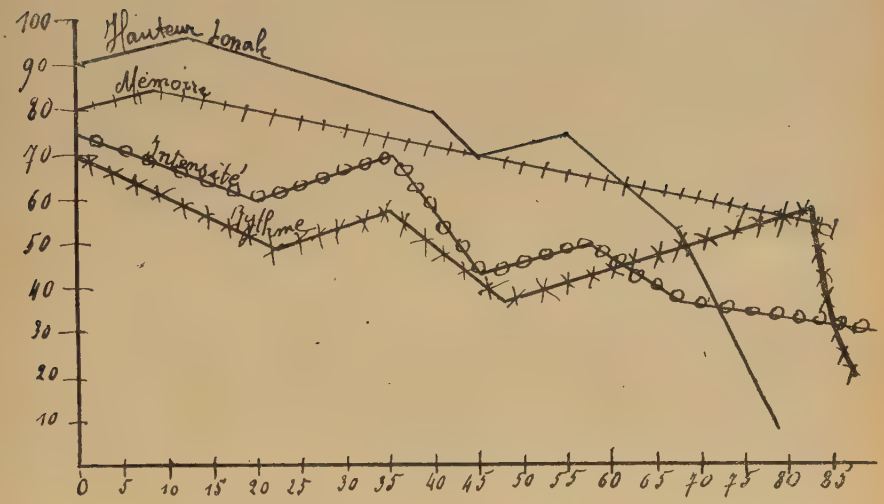
Parents	Enfants			
TYPES	S	M	P	TOTAL
S × S	9	1	0	10
S × M	12	2	0	14
M × M	0	1	0	1
S × P	1	0	0	1
M × P	0	0	0	0
P × P	0	0	0	0

Un simple coup d'œil sur ces tables emporte la conviction quant à l'influence évidente de l'hérédité sur l'existence des capacités musicales. Les auteurs concluent qu'il semble que cette transmission héréditaire des capacités musicales soit conforme à peu près aux lois de Mendel. On ne peut l'affirmer, étant donné le trop petit nombre des sujets sur lesquels ont porté les expériences. Le caractère supérieur semble être dominant par rapport aux caractères moyen et inférieur et c'est inattendu. Mendel admettant que le caractère moyen psychologique est dominant. Cependant, les relations numériques suivant les équations : SS × SS = tous SS ; SS × SP = ½ SS + ½ PS ; SP × SP = ¼ SS + ½ SP + ¼ PP et que l'on devrait obtenir selon Mendel, ne se trouvent pas vérifiées dans les expériences que nous venons de voir. Celles-ci ne portent pas sur un assez grand nombre d'observations pour permettre de conclure.

Stanton donne encore le graphique ci-dessous schématisant les variations d'intensité des diverses capacités musicales élémentaires suivant l'âge du sujet :

Les âges sont portés en abcisse, les ordonnées représentent de 0 à 100, l'intensité de la capacité envisagée.

L'examen de ce graphique pourrait donner lieu à de fort intéressantes discussions. La mémoire décroît avec l'âge, rien de moins étonnant. On conçoit fort bien que le sens de l'intensité ait son maximum vers



la trentaine, mais on s'attendait moins à trouver le miximum du sens du rythme vers 75 ans !

Voici enfin les tables relatives aux données supplémentaires.

Entourage musical :

	S	Excellent	M	P
S	13	8	1	0
M	13	10	9	1
P	5	5	7	4

Education musicale et entraînement :

	S	Excellent	M	P
S	9	3	0	0
M	8	6	5	0
P	8	8	9	5

Education générale :

	S	Excellent	M	P
S	14	7	5	2
M	7	5	3	2
P	4	5	6	1

Activité musicale :

	S	Excellent	M	P
S	8	5	0	0
M	8	1	3	0
P	9	11	12	5

En résumé, les conclusions de ces très belles recherches expérimentales sont telles que nous étions en droit de les espérer. L'hérédité musicale est-elle ou n'est-elle pas ? A cette question les chiffres répondent. L'hérédité des qualités musicales fondamentales s'avère indubitable.

II. — L'HEREDITE CHEZ LES MUSICIENS

Avec nos grandes douleurs, faisons
de petites chansons.

Henri HEINE.

Nous allons maintenant, pour clore cette étude, jeter un rapide coup d'œil sur l'histoire de la musique et voir si l'influence de l'hérédité se manifeste dans les familles des grands musiciens. Je veux réfuter une dernière fois, pour n'avoir plus à y revenir, l'opinion trop courante qui essaye d'expliquer la floraison de plusieurs génies musicaux dans une famille par la seule influence du milieu et de l'éducation. On ne saurait trop insister sur ceci : que l'éducation ne peut rien là où le tempérament n'existe pas d'abord. Au surplus, on est frappé quand on étudie la vie des grands musiciens, de la fréquence extrême de leur précocité musicale et ce seul fait est la preuve éclatante de l'innéité des dispositions musicales. Cette précocité, à chaque pas nous allons la rencontrer chez les grands compositeurs que nous allons passer en revue. Elle est, à elle seule, la signature de l'hérédité.

Après la musique d'église du Moyen-Age et la musique profane des trouvères et des troubadours : Marcabru, Gace, Brulé, Colin, Muset, Thibaut de Champagne et le fameux Adam le Bossu, dit Adam

de la Halle, la Renaissance apporta un souffle nouveau qui vint vivifier les genres musicaux médiévaux. On cherche à traduire déjà les passions de l'âme humaine : *affectus animi in cantu*, écrit Glaréan. Dans cette admirable floraison de la musique vocale à trois, quatre ou cinq voix, immortel brille le nom de Giovanni Pierluigi, dit *Palestrina*, du nom de sa ville natale (1526-1594). Il montra pour la musique des dispositions très précoces ; je n'ai trouvé aucun renseignement sur ses ascendants. Organiste et maître de chapelle de la Cathédrale de Palestrina en 1544. il avait en 1551 une telle réputation, qu'il fut appelé en qualité de magister puerorum de la Capella Julia, à l'église Saint-Pierre de Rome. Le Pape Jules III le fit entrer à la Chapelle Sixtine, bien qu'il ne fût pas prêtre et fût marié. A Jules III succédèrent Marcel II (messe du Pape Marcel), puis Paul IV, qui éloigna Palestrina. Les fils de Palestrina, Ange, Rodolphe et Sylla, morts jeunes ,furent des musiciens dont les compositions sont conservées dans les œuvres de leur père.

Je ne sais rien des familles de Josquin des Prés, Larue, Brumel *clemens non papa*, Jannequin, Roland de Lassus, Claude le Jeune, Mauduit, Vittoria, etc...

C'est le cénacle de Florence qui créa vraiment le drame musical, l'opéra. Le père du grand Galilée. Vincenzo Galilei en fut le hardi et combien discuté novateur; la hardiesse des idées était la règle dans cette famille... Mais c'est devant le grand nom de *Claudio Monteverdi* (Monteverde) que nous nous arrê-

terons un instant. Né à Crémone en 1568, mort à Venise en 1643, « il est de la race des coloristes, de Titien et de Gabrieli ». On a retrouvé les traces de la famille, à partir du grand-père de Claudio, Balthazard Monteverdi, médecin renommé enterré en 1512 dans l'église où fut baptisé son petit-fils. Le père de Claudio, prénommé également Balthazard, exerçait la même profession. Et voilà ici, comme pour Berlioz, une bien plaisante association de la médecine et de la musique. Une telle association n'est en rien paradoxale et les esprits chagrins seraient dans l'erreur, qui tenteraient d'insinuer que le père de Monteverde comme celui de Berlioz se sont trouvés dans l'humiliante situation de la poule qui a couvé un canard... On ne sait rien de l'enfance de Claudio Monteverde, si ce n'est qu'il dut montrer des dispositions précoces pour la musique, puisque ses parents le confièrent au célèbre Marc-Antonio Ingegnieri, ce qui est une preuve de leur goût.

Monteverde, c'est le tempérament du musicien tel que nous l'avons décrit et que nous le rencontrerons à chaque pas. Passionné, nerveux à l'excès, il vécut la vie avec toute son âme, jouit et souffrit, et ne fit que traduire dans sa musique la plus émouvante qui soit, les joies et les tourments d'une âme et d'un cœur également grands. La musique pour lui, ne souligne pas seulement les intentions du texte, « elle doit lire plus avant » et faire pénétrer « le passé et l'avenir du caractère ». Il annonce et il précède dans la voie du drame lyrique celui qui, plus de deux siècles après lui devait bouleverser les cœurs et les esprits :

Richard Wagner. Il mourait le 29 octobre 1643, après neuf jours de fièvre maligne, nous dit l'acte mortuaire de la paroisse Saint-Marc.

Passons rapidement sur Gagliano, Durante. Vittori, Francesco Cavilli, Leprenzi, Cesti, Caldara, Stradella, Bononcini, etc..., pour arriver au chef d'une famille de musiciens très remarquables :

Allessandro Scarlatti, compositeur célèbre. Son frère, *Francesco Scarlatti,* fut maître de chapelle dans une église de Palerme ; sa renommée ne fut guère moindre que celle d'Alessandro.

Domenico Scarlatti, fils d'Alessandro, fut, comme claveciniste et compositeur, aussi célèbre que son père. *Giuseppe Scarlatti* enfin, petit-fils d'Alessandro, fut l'auteur d'un grand nombre d'opéras.

Dans l'oratorio, contemporain de l'opéra, brillèrent les noms de Pilippo de Neri, Animuccia, Emilio del Cavaliere, Giacomo Carissimi, Marc Antoine Charpentier, et enfin Heinrich Schütz dont, fait exceptionnel, la vocation musicale semble ne s'être révélée qu'assez tard.

En France, l'opéra brille avec *Lulli* qui, Florentin, semble avoir été plus intelligent et observateur que vraiment musicien, avec Campra, Clérambault, Destouches, et enfin et surtout avec *Jean-Philippe Rameau,* dont la vie est malheureusement assez mal connue. Son goût pour la musique, il l'avait dès sa prime jeunesse, puisqu'on nous conte que des études au collège des Jésuites furent des moins sérieuses. Pendant les classes, il chantait ou écrivait de la

musique. Son père était musicien et mettait la musique au-dessus de tout. Maret nous dit qu'il enseigna la musique à ses enfants avant même qu'ils eussent appris à lire. Il était lui-même organiste.

Chantriot nous dit combien le jeune Rameau fut d'une précocité musicale remarquable, puisqu'à sept ans il était capable de jouer en virtuose toute espèce de musique. A dix-huit ans il fit un voyage en Italie, puis mena en France la vie errante d'une troupe de violonistes ambulants. Jouant de l'orgue de ci, de là, il eut pu dire comme le bon Clément Marot :

> Sur le printemps de ma jeunesse folle,
> Je ressemblois l'arondelle qui vole
> Puis çà, puis là; l'âge me conduisoit
> Sans peur ne soing où le cœur me disoit.

L'Angleterre peut, à juste titre, s'ennorgueillir d'avoir donné le jour au très grand musicien que fut *Henry Purcell* qui, dans tous les genres, affirma avec une égale maîtrise les dons exceptionnels d'un tempérament sensitif et passionné. Son père, *lord Purcell*, gentleman de Chapel Royal, était chef de chœur à l'abbaye de Wetsminster. Son frère, *Daniel Purcell*, organiste de l'église de la Madeleine à Oxford, en 1688, fut un musicien notable.

L'histoire de la musique instrumentale remonte à la plus haute antiquité. L'homme primitif s'essaya toujours à tirer des sons d'instruments simples par lui fabriqués. Dès le vi^e^ siècle avant l'ère chrétienne, l'aulétique ou jeu de l'aulos en solo, était en honneur chez les Grecs ainsi que la citharistique. Ces instru-

ments en cuivre : tuba, lituus, buccina, usités dans les cortèges militaires, voient leur application purement artistique apparaître vers la fin du moyen-âge. Les premiers essais de musique instrumentale polyphonique eurent lieu dans les cérémonies religieuses et les représentations de mystères.

Les formes primitives des instruments à archet sont le crouth, le rebec, la vièle ou vielle, en usage au IXe siècle de notre ère, et d'où naquit la grande famille des violes.

Le luth, instrument égyptien, puis arabe, pénétra ensuite, nous dit Landormy, en Espagne, en Italie, et de là, au IVe siècle, dans toute l'Europe. L'invention de l'orgue est attribuée à Ctesibius (170 avant J.-C.); la répartition des tuyaux en jeux paraît dater du XIIe siècle.

C'est vers le VIIIe siècle que fut créé l'organistrum par l'adaptation d'un clavier à un monocorde ; puis apparaissent les échiquiers à plusieurs cordes; enfin le clavecin à autant de cordes pincées que de notes, et le clavicorde à cordes frappées, ancêtres du piano forte, dont nos admirables Pleyel ou Erard modernes semblent être le dernier mot de la perfection.

Parmi les auteurs des premières pièces instrumentales, nous trouvons Antonio, de Cabezon, Bird, Orlando Gibbons, et la grande classe des claveciniste français : *Jacques Champion de Chambonnières*, qui était fils et petit-fils d'organistes très réputés et qui fut le premier claveciniste de la chambre de Louis XIV; d'Anglebert, Le Bègue; les organistes : Nicolas de

Grigay, André Raison, Louis Marchand et, chez les Italiens, Giovani Gabrieli, déjà cité, Ludovico Viadana, Claudio Merulo, Frescobaldi, et les auteurs de violon : Marini, Vitali, Torelli, le fameux et fécond Arcangelo Corelli, Vivaldi Veracini, Tartini, auteur du Trille du Diable de célèbre mémoire; Locatelli, et enfin Domenico Scarlatti, dont j'ai déjà parlé. Ici encore, sur la vie et les origines ancestrales de la plupart de ces compositeurs, les documents manquent et nous ne pouvons que le déplorer. Mais la musique française peut être fière de la grande famille d'organistes que fut celle des Couperin, à laquelle M. Bouvet, administrateur de la bibliothèque de l'Opéra, a consacré un livre qui est une merveille de documentation, et qu'il m'a lui-même fort aimablement communiqué.

Les Couperin

L'Ile de France, dès le XVI[e] siècle, a abrité des musiciens nombreux, soit des isolés, soit de véritables dynasties comme celle des Couperin ou des Forqueray. Célèbre était la maîtrise de N.-D. de Melun. Les curés de campagne étaient maîtres de musique, et l'on rencontrait des groupes vocaux à Coulomniers, à Chelles, à Mormant, à Brie-Comte-Robert aussi bien qu'à Melun. Les organistes étaeint maîtres d'écriture, et peut-être y avait-il même des « duelli d'organi » comme à Saint-Marc, à Venise, car on constate la

venue d'artistes étrangers à la région venus pour toucher les secondes orgues.

Aussi florissante en cette province était la musique profane : flûtes, hautbois, violons, violes et luths rivalisaient d'entrain pour accompagner chants et danses à toutes les fêtes. Dans maintes demeures on trouvait « espinettes et clavecins » et le luth, si en faveur au XVI^e^ siècle, était encore fort à la mode au XVII^e^. M. Bouvet, au cours d'une d'une conférence sur « quelques musiciens de l'Ile de France », nous dit combien cet instrument, difficile à accorder, était ensuite facile à jouer. Un débutant arrivait vite à égaler le singe de M^lle^ Coinet, lequel jouait une sarabande avec une seule erreur mais constante, ce qui remplissait d'admiration Voiture et Tallemant des Réaux, qui le citent avec éloge.

De Chaumes-en-Brie sont originaires les Couperin et les Forqueray. Mais l'été, l'Ile de France était envahie par des artistes en villégiature ou appelés par des seigneurs ou de riches bourgeois, par des musiciens errants accourant vers Paris, par des chantres « vicariant » de maîtrise en maîtrise, enfin par les ménétriers aveugles colportant les airs de leur province.

C'est dans ce pays richement musical, véritable « arche sonore », que nous allons voir apparaître une famille de musiciens français qui, toutes proportions gardées, se peut comparer à la grande famille des Bach en Allemagne.

Charles Couperin, fils de maître Mathurin Cou-

perin, praticien, épousa Marie Audry, née à Chaumes en juillet 1601. Ils eurent sept enfants; sur quatre d'entre eux on n'a aucun renseignement, les trois autres musiciens célèbres : Louis, François et Charles. Tous trois allaient à Chaumes, au couvent des Bénédictins, qui avaient des orgues provenant de l'église de Mormant. Lors des fêtes de la province, on avait coutume de « lever grand bransle avec les instruments musiquaux. » Titon du Tillet dit : « Les trois frères Couperin étoient de Chaumes. Ils jouaient du violon et les deux aînez réussissoient très bien sur l'orgue. » On sait qu'à la suite d'une aubade à Chambonnière, l'illustre claveciniste, enthousiasmé, emmena Louis Couperin à Paris, à la Cour.

Louis Couperin, troisième fils de Charles (Chaumes, 1626 — Paris, 1661), organiste de Saint-Gervais, introduisit le pittoresque dans la musique. Son style fait songer à Bach. Il écrivit de nombreuses pièces de clavecin et quatorze préludes sans mesures marquées. Son grand renom attira l'attention sur les autres membres de sa famille.

François Couperin, sieur de Crouilly (Chaumes, vers 1631) — Paris, vers 1701). Titon du Tillet dit : « C'était un petit homme qui aimoit fort le bon vin. » Dans sa première messe, après le *Deo gratias,* on lit : « La messe est ditte, allons dîner. » Il semble avoir été aussi grand ivrogne que grand musicien. C'est là sans doute la raison de ses multiples avatars pour l'occupation du poste d'organiste de Saint-Gervais. Musicien extrêmement doué, il composa des pièces d'orgues

superbes; la forme de ses offertoires, dit Pirro, semble avoir été créée par lui. Il laissa aussi un recueil intitulé : Chansons à boire de divers auteurs (qui contient : Trio, de M. Couprin, Trois vestales, Trois poliçons), plein de musique gaillardement écrite sur des paroles dignes de nos modernes salles de garde.

De son premier mariage avec Magdeleine Jouatte aucun enfant ne naquit; en secondes noces, il eut de Luoise Bongard quatre enfants :

Marguerite-Louise Couperin, chanteuse, soprano très en vue.

Marie-Anne Couperin, qui embrassa la profession religieuse et fut organiste de son couvent.

François-Hiérosme Couperin, mort très jeune.

Nicolas Couperin, excellent organiste attaché à la musique du comte de Toulouse, et pour qui son cousin François Legrain demanda la survivance de sa propre place d'organiste de Saint-Gervais; obtint le titre de « bourgeois de Paris » et notable, conférant certains privilèges analogues au Droit de Cité.

Charles Couperin, troisième enfant célèbre de Charles Couperin et de Marie Audry (Chaumes, 1638). Organiste célèbre et claveciniste renommé. On n'a retrouvé aucune de ses compositions. Organiste de Saint-Gervais en 1661. En 1662, épouse Marie Guérin, mariage dont devait naître le plus célèbre des musiciens de la dynastie :

François-Couperin dit le Grand : fort admiré par Jean-Sébastien Bach. La mère du célèbre chanteur Taskin, alliée aux Couperin par sa mère, belle-sœur

d'Armand Louis, affirmait qu'une correspondance se serait établie entre J.-S. Bach et François Couperin. Des lettres fort louangeuses de Bach, Couperin se serait servi pour couvrir ses pots de confitures ! N'allons pas en conclure que si Couperin aimait bien la musique, il aimait encore mieux les confitures...

François Couperin fut le premier qui, au point de vue de la technique instrumentale, préconisa l'usage du pouce, à peu près en même temps que Bach en Allemagne. Il composa un traité d'harmonie aujourd'hui disparu. Nerveux, de complexion faible, il s'excuse du retard de publication de son second livre de Pièces de Clavecin et le motive ainsi : « Toujours des devoirs, tant à la cour que dans le public, et par dessus tout, une santé très délicate. » Marié avec Marie-Anne Ansault, il en eut trois enfants.

Marie-Madeleine Couperin, entra en religion, fut sœur Bernardine et, probablement, organiste de son monastère.

Nicolas-Louis Couperin, mort en bas âge.

Marguerite-Antoinette Couperin, talent hors ligne hérité de son père. Jouait « d'une manière scavante et admirable ». Remplaça son père à la cour comme claveciniste pendant ses maladies, puis obtint la survivance de la charge. Fut professeur de clavecin de Mesdames de France, filles de Louis XV.

Armand-Louis Couperin, fils unique de Nicolas Couperin et Françoise Dufour de la Coste : grand artiste autant qu'admirable cœur. Organiste de la Musique du Roy. Mourut « ayant été terrassé par un

cheval sur le port du blé. » Auteur d'une symphonie d'orgue très belle, de pièces de clavecin, d'une charmante improvisation : l'Amour médecin, de sonates en pièces de clavecin, avec accompagnement de violon *ad libitum*. Fut organiste de Saint-Gervais, de la Sainte-Chapelle, de Saint-Barthélemy, de l'Eglise des Carmes Billettes, de Saint-Merry et de l'un des quatre orgues de Notre-Dame. Dans tous ces postes il était aidé et suppléé par ses fils et par sa femme Antoinette-Victoire née Blanchet.

Elisabeth-Antoinette Couperin, génie d'improvisation à l'orgue et grand talent d'exécution.

Antoinette-Victoire Couperin. A 16 ans, remplit les offices de Saint-Gervais à l'orgue. Elle épousa M. Joulas et eut une fille, grande pianiste et chanteuse remarquable.

Pierre-Louis Couperin, fils aîné d'Armand-Louis (1755-1789), organiste, pianiste et harpiste. Compositeur très précoce de motets et morceaux à grand orchestre perdus aujourd'hui, mais fort réputés à l'époque. Serait mort de chagrin après le décès de son père.

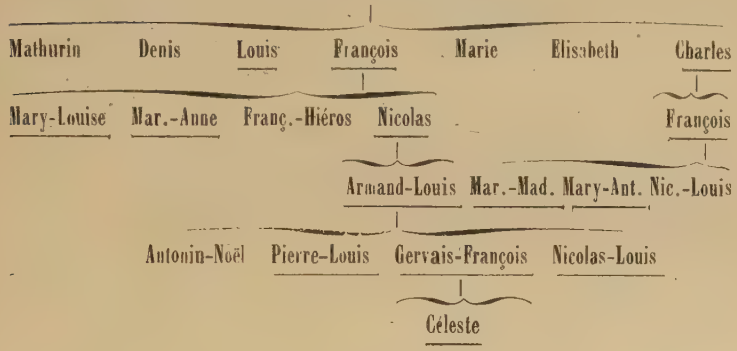
Gervais-François Couperin. Deuxième fils d'Armand-Louis. Auteur, à 18 ans, d'une symphonie à grand orchestre.

Succéda à son frère comme organiste de Saint-Gervais et dans ses autres charges. Compositeur fécond d'œuvres variées qui, toutes, dénotent un musicien de race.

Il eut une fille :

Céleste Couperin, dernière du nom. Elle fut professeur de piano et de chant et « toucha » l'orgue pendant quelque temps à Saint-Gervais.

Tableau généalogique de la Famille Couperin



(Les noms soulignés sont les musiciens).

Les Forqueray

Le premier des Forqueray, en 1548, se trouve dans la suite amenée d'Ecosse par Marie-Stuart. Le duc de Luynes le cite dans ses mémoires.

Maurice Forqueray, fils du précédent. Son petit-fils fut le premier musicien du nom : « ordinaire de la Musique de Chambre et de la Chapelle du Roy », violiste distingué.

Parmi les Forqueray de Chaumes : *Michel Forqueray* et *Nicolas Forqueray* organiste de trois paroisses, dont une cousine fut enfermée à la Bastille

pour avoir voulu entrer à l'Opéra. Dans la branche de Paris, nous trouvons :

Antoine Forqueray, musicien illustre, enfant prodige. Jouait à cinq ans devant Louis XIV. Donna des leçons aux princes.

Jean-Baptiste-Antoine Forqueray, fils du précédent, enfant prodige. Compositeur. D'Aquin de Châteauly écrit : « Il a tous les talents de son père. »

Jean-Baptiste-Marie Forqueray épouse Marie Bos du Boy, tous deux musiciens. Un fils, *Jean-Baptiste* qui, à son tour, eut deux enfants : *Jean-Marie* et *Jean-Baptiste-Marie,* tous passionnés de musique.

L'opéra-comique, genre populaire, eut ses origines à la foire Saint-Germain et à la foire Saint-Laurent. Aux auteurs français hésitant sur la voie à suivre, *Pergolèse,* mort à 26 ans, avec sa délicieuse Serva padrona, vint montrer le chemin. Ce compositeur précoce et génial est aussi l'auteur du Stabat Mater bien connu.

En tête de l'école française se placent *Grétry,* fils d'un musicien pauvre, grand nerveux, passionné. Dalayrac, auteur fécond, et *Philidor,* d'une vieille famille de musiciens : les Danican.

Jean Danican Philidor : « Phiphre de la Grande Ecurie », c'est-à-dire musicien de l'Etat-major royal.

André Danican Philidor succéda à son oncle Michel comme joueur de cromorne dans la grande écurie, puis joua de la musique de chambre.

Jacques Danican Philidor, frère cadet du précédent, instrumentiste de la Maison du Roy.

Anne Danican Philidor, fils aîné d'André, compositeur.

Pierre Danican Philidor, fils de Jacques. Célèbre flûtiste et compositeur.

François-André Philidor, fils d'André, le plus grand nom de la famille. Tout enfant, fut le premier joueur d'échecs du monde. Compositeur célèbre.

L'Ecole du Violon nous offre à considérer quelques cas d'hérédité musicale fort nette. Nous y trouvons :

François Francœur, 1698, violoniste de l'orchestre de l'Opéra, puis des 24 violons du Roy; compositeur de la Chambre, puis Directeur de l'Opéra et premier Intendant de la Musique du Roy. Compositeur.

Louis-Joseph Francœur, 1738. Violoniste célèbre.

Les *Benda,* famille de violonistes renommés.

Francesco (1709-1786), ses trois frères Jean, Joseph, Georges. Les deux fils, Frédéric, Charles et ses deux filles; ses deux neveux : Ernest, fils de Joseph, et Frédéric, fils de Georges, tous violonistes.

La famille des *Leclair,* famille de musiciens lyonnais, fils et filles d'Antoine Leclair, dit : le Symphoniste. Le premier fils : J. Marie l'Aîné, violoniste et grand compositeur, mort assassiné; les deux autres fils : Jean-Marie le Second et Pierre, violonistes célèbres.

En Allemagne, au Minnesanger du XIII^e^ siècle, succédèrent les corporations des Meistersinger, immortalisés par le chef-d'œuvre de Wagner. La Réforme, avec Martin Luther qui aimait la musique et la consi-

dérait comme le meilleur soutien des affligés, la Réforme eut une influence considérable sur l'orientation de la musique allemande. Luther et son ami Johann Walther composèrent des chants en langue vulgaire : Geystlich Gesangk, Buchleyn.

Après Heinrich Schütz, que nous avons déjà vu, Sweelinck, Buxtehude, Pachelbel, Froberger, furent les précurseurs du grand Bach. Johann Kulman, prédécesseur de J.-S. Bach comme cantor de Saint-Thomas de Leipzig, écrivait pour le clavecin, cependant que les Cavalli, Francken, Keiser et Telemann travaillaient pour le théâtre.

Les Bach

La famille des Bach, originaire de Thuringe, a fourni des musiciens pendant près de deux siècles ; la vocation musicale fut, écrit Hugo Riemann, « à la fois héréditaire et favorisée dès l'enfance ».

Veit Bach, boulanger à Presbourg, protestant, dut fuir au milieu du XVe siècle et se réfugia à Wechmar, village de Saxe-Gotha. Jean-Sébastien, le grand Jean-Sébastien, écrit : « Il mettait son plus grand plaisir à se servir d'une petite cithare, qu'il emportait au moulin pour jouer, tandis que la meule était en mouvement. Admirable concert ! Mais il apprit ainsi à garder ferme la mesure. Et tel a été le commencement de la musique dans la famille. »

Tous ses descendants furent musiciens. Dispersés en Saxe, en Thuringe, en Franconie, ils se rencon-

traient une fois l'an à jour fixe à Erfürt, à Eisenach ou à Arnstadt jusque vers le milieu du XVIII[e] siècle. On voyait dans ces réunions annuelles jusqu'à 120 membres de la famille. Ils débutaient par un hymne religieux en chœur, car la musique était le but essentiel de ces fêtes joyeuses, puis des thèmes de chansons populaires étaient variés en improvisations à quatre, cinq et six parties : ce sont les « quolibets » qu'on a considérés comme l'origine des opéras allemands. Toutes les compositions des membres de la famille étaient rassemblées en une collection qu'on appela « les archives des Bach ». Philippe-Emmanuel Bach possédait une partie de cette collection vers la fin du XVIII[e] siècle.

Nous trouvons ensuite :

Hans Bach, de Wechmar, fils aîné de Veit Bach. Boulanger, puis musicien de la chapelle du duc de Gotha. Mort en 1626, en laissant trois fils.

Jean Bach. Second fils de Veit Bach. Fit l'éducation musicale de son neveu Henri.

Jean Bach d'Erfürt. Premier fils de Hans. Son père lui apprend la musique. Il fut musicien du Conseil et organiste de l'église paroissiale d'Erfürt. On a de lui quelques compositions de valeur, restées manuscrites. Il eut trois fils.

Christophe Bach : Deuxième fils de Hans. Musicien de cour et de ville à Eisenach. Organiste distingué, il a laissé des pièces d'orgues qui sont dans les archives des Bach.

Henri Bach : Troisième fils de Hans; reçut les pre-

mières notions musicales de son père, puis alla compléter son éducation à Erfürt, chez son oncle Jean Bach l'aîné. En 1641, il est organiste de l'église d'Arnstadt. Le comte de Schwarzbourg-Arnstadt, charmé, l'envoie en Italie à ses frais. Il y reste deux ans et revient à Arnstadt où il fut organiste pendant cinquante ans. Il a laissé des pièces d'orgues et des cantiques restés en manuscrit.

Jean-Egide Bach : Deuxième fils de Jean Bach, d'Erfürt; succède à son père comme musicien du Sénat d'Erfürt, puis devient organiste de l'église Saint-Michel. On trouve dans les archives des Bach ses compositions pour l'église et entre autres le motet : Unser Leben istein Schatten... (1696).

Jean-Bernard Bach : fils aîné de Jean-Egide. Musicien de chapelle.

Jean-Christophe Bach : autre fils de Jean-Egide. Musicien de chapelle également.

Georges-Christophe Bach, fils aîné de Christophe et petit-fils de Hans. Chantre et compositeur à Schweinfurt. On trouve dans les archives des Bach son motet sur le texte : Siehe, wie feinwed lieblich... Laissa trois fils :

Jean Valentin, Jean Chrétien et *Jean Georges,* musiciens tous trois.

Jean-Christophe Bach, fils aîné de Henri. L'un des plus grands musiciens allemands. Fut le seul maître de ses fils pour la musique. Organiste de la cour et de la ville à Eisenach. Auteur de remarquables compositions vocales, de très beaux motets et du

fameux chant de noces à douze voix. Organiste prodigieux. La famille Bach compte plusieurs Jean-Christophe qu'il faut se garder de confondre.

Jean-Nicolas Bach, fils du précédent. Musicien.

Jean-Christophe Bach, second fils de Jean-Christophe d'Eisenach. Donna des leçons de musique en Allemagne et en Angleterre.

Jean-Frédéric Bach, troisième fils de Jean-Christophe. Organiste de l'église Saint-Blaise, à Müllhausen.

Jean-Michel Bach : quatrième fils de Jean-Christophe. Mort jeune.

Jean-Michel Bach, deuxième fils de Henri, frère de Jean-Christophe. Organiste et greffier du bailliage de Amte-Gehren, près de la forêt de Thuringe. Comme son frère, excellent compositeur de musique religieuse. Une de ses filles : Marie-Barbe, a été la première femme de Jean-Sébastien.

Jean-Ambroise Bach, fils de Christophe. Succéda à son père dans la charge de musicien de cour et de ville. Il avait un frère jumeau, *Jean-Christophe,* auquel il ressemblait étonnamment. Tous deux moururent à court intervalle. Musiciens tous deux.

Jean-Bernard Bach, fils de Jean-Egide. Organiste à Erfürt, puis à Magdebourg, puis musicien de cour, organiste de l'église Saint-Georges à Eisenach. Auteur de préludes et ouvertures dans le style français.

Jean-Bernard Bach. Ne pas confondre avec le pré-

cédent; celui-ci est le fils de Jean-Christophe, frère aîné de Jean-Sébastien. Très bon compositeur.

Jean-Christophe Bach, fils aîné de Jean-Ambroise, frère de Jean-Sébastien, organiste à Ordruff. Fut le premier maître de clavecin de son frère.

Jean-Bernard Bach, fils du précédent. Organiste à Ordruff. Compositeur de valeur.

Jean-Sébastien Bach, fils de Jean-Ambroise, né à Eisenach le 21 mars 1685. Orphelin à dix ans, il chercha asile auprès de son frère aîné Jean-Christophe. Très précoce, passionné pour la musique, on conte qu'il copia à la clarté de la lune un cahier de pièces de clavecin que son frère lui avait refusé, travail qui lui demanda six mois ! Organiste prodigieux, improvisateur merveilleux et compositeur de génie, le grand Bach est un rocher formidable sur lequel s'appuie toute la musique. Je ne peux ici passer en revue l'histoire de sa vie, si intéressante cependant, ni étudier son œuvre immense, fût-ce même succintement. Il fut à la fois un extraordinaire ouvrier de la musique et un homme de génie. Dans l'œuvre du grand cantor la richesse de la sensibilité n'a d'égales que la perfection du métier et la puissance de l'expression. Et Landormy a pu écrire : « J.-S. Bach est une sorte de monstre : il allie en lui les tendances opposées de plusieurs siècles qu'il résume ou qu'il annonce. Il tient au Moyen-Age et à la Renaissance par sa polyphonie et son goût de la description, au XVII^e^ siècle italien par ses récits dramatiques et la forme de ses airs, au XVII^e^ siècle français par son élé-

gance et la recherche de l'ornement, et il prépare déjà l'art si chargé, si profond et si puissant d'un Beethoven vieillissant et d'un Richard Wagner. »

Opéré deux fois par un ophtalmologiste anglais, arrivé à Leipzig, il mourut presque aveugle le 30 juillet 1720. Marié deux fois, il eut vingt enfants. Tous ses fils furent musiciens, mais plusieurs moururent jeunes.

Guillaume-Friedmann Bach, fils aîné de Jean-Sébastien. Etudie la musique avec son père et la jurisprudence et les mathématiques à l'Université de Leipzig. En 1747, il est directeur de la musique en l'église N.-D. de Halle. Meurt dans la misère le 1er juillet 1784. Il fut après son père le plus grand organiste, fuguiste et improvisateur de son temps. Ses sonates pour clavecin sont admirables.

Charles-Philippe-Emmanuel Bach, second fils de Jean-Sébastien. Etudie avec son père, puis fonde une Académie de musique à Francfort-sur-l'Oder. En 1767 il était directeur de la musique à Hambourg, où il mourut le 14 décembre 1788. Très grand compositeur-créateur de la Sonate moderne. Son style est plein de charme et de nouveauté.

Johann-Gottfried-Bernhard Bach, fils de Jean-Sébastien. Magnifiquement doué, mais insouciant. Organiste à Mulhausen et Sangerhausen. Mort à 24 ans.

Jean-Christophe-Frédéric Bach, fils de Jean-Sébastien. Maître de chapelle du comte de Schaumbourg, compositeur. Il eut une fille qui fut cantatrice à la cour du comte de Schaumbourg.

Jean-Chrétien Bach, fils de Jean-Sébastien. Fut organiste à la Cathédrale de Milan, puis en 1759 musicien de la Reine à Londres. Un des musiciens les plus remarquables du XVIII[e] siècle.

Jean-Nicolas Bach, fils aîné de Jean-Christophe. Célèbre organiste et compositeur. Il eut deux frères : *Jean-Christophe Bach* et *Jean-Frédéric Bach,* tous deux musiciens; le dernier organiste de Saint-Blaise à Mülhausen.

Jean-Louis Bach, fils de Jean-Michel. Maître de chapelle de la Cour de Saxe-Meinungen. Compositeur.

Jean-Ernest Bach, fils de Jean-Bernard. Maître de chapelle du Duc de Saxe-Weimar ; adjoint à son père comme organiste de l'église Saint-Georges d'Eisenach.

Jean-Elie Bach, deuxième fils de Jean-Valentin et petits-fils de Georges-Christophe. Maître de musique. compositeur de musique sacrée.

Jean-Michel Bach, dit Bach le Jeune. Cantor à Tonna, compositeur.

Guillaume Bach, fils de Jean-Christophe-Frédéric. Compositeur. Musicien de chambre de Frédéric-Guillaume II.

Jean-Christophe Bach, dernier descendant. Organiste et compositeur.

On le voit, c'est en toute certitude que le Docteur Hotzen a pu écrire : « Les Bach contractèrent de nombreux mariages avec des filles d'anciens maîtr de musique, d'organistes, de musiciens de ville, comme le comportait à cette époque l'usage de la corporation,

Ces unions si fréquentes ne peuvent avoir été sans influence sur l'hérédité du talent musical et c'est l'un des plus beaux exemples de sélection artificielle ou naturelle qu'on rencontre dans l'espèce humaine ».

Contemporain de J.-S. Bach, *Georges-Frédéric Hændel,* fils d'un barbier-chirurgien naissait à Halle le 23 février 1685. Hændel nous offre à noter un des plus beaux cas de précocité de l'histoire de la musique. A 7 ans il jouait magistralement de l'orgue. A 12 ans il était réputé comme un improvisateur merveilleux. A 20 ans il avait écrit quatre opéras. C'était un homme impétueux, violemment passionné, d'une indomptable volonté. De ces qualités de son âme sa musique est toute pleine. Géniale, l'œuvre de Hædel déborde de passion, d'émotion et de grandeur.

Brenet a comparé J.-S. Bach à Rembrandt, Hændel à Rubens. Je ne crois pas que la seconde comparaison soit exacte. Si Rubens et Hændel ont tous deux, l'un dans la peinture, l'autre dans la musique, la puissance et l'éclat du coloris, la beauté des formes pompeuses, la prodigieuse fécondité, Rubens n'est pas sans vulgarité et sans grandiloquence. « Il manque à sa peinture la petite note perlée et mystérieuse, écho des Fioretti des Saints d'Assise, qui résonne toujours dans un tableau florentin de l'âge d'or ». Son art est près de terre, matériel, peu profond. Combien plus intimemen émouvant est l'art de Hændel, qui aux mêmes qualités extérieures joint le très mystérieux frissonnement de la sensibilité profonde de l'être.

Notons en passant que, pour Lombroso, Hændel fut un dément alcoolique et épileptique. Mais le digne professeur n'a-t-il point découvert que tous les hommes de génie étaient des aliénés ? Hændel eut en 1737 une hémiplégie ; cependant plusieurs de ses opéras sont postérieurs à cette date. Dupré et Nathan estiment qu'il n'a jamais présenté aucun trouble psychique.

L'opéra français au XVIII^e^ siècle est tout rempli des noms des deux musiciens rivaux : Gluck et Piccini, dont le premier est Allemand et le second Italien.

Christoph-Wilibald Gluck fut un musicien précoce. « Enfant de la nature », il partit, musicien ambulant, portant sur son dos son violoncelle, faisant danser les filles et charmant les paysans de Bohême. On n'a pas de renseignements sur ses ascendants. Son père était garde-chase. Aimait-il la musique ? La pratiquait-il ? Je n'en sais rien. Quoi qu'il en soit, Gluck devait révolutionner victorieusement l'Opéra en France, en bousculant sans vergogne les ineptes traditions en honneur à l'époque et dont la plupart n'étaient rien moins que grotesques. Bien entendu, l'immortel auteur, d' « Orphée », d' « Alceste », d' « Armide », d' « Iphigénie » est qualifié d'aliéné par M. Lombroso. Il eut, en 1779 et en 1781, un ictus, suivi d'hémiplégie gauche. Le 15 novembre 1787, avec des amis, il se risquait, gourmand, à avaler un petit verre de liqueur, alors que l'alcool lui était absolument défendu. Peu après, il présentait successivement

trois attaques d'apoplexie et mourait dans la journée.

Nicola Piccini, rival de Gluck, rival involontaire d'ailleurs, n'avait rien du lutteur et était le premier affolé du duel sans merci dans lequel on l'avait engagé contre Gluck sur le terrain musical, lequel est glissant comme pas un. Grand nerveux, timide, très doux, impressionnable à l'excès, il écrivit une musique sensible et charmante, mais sans puissance. Il fut écrasé par la gloire de son adversaire. La querelle des gluckistes et des piccinistes passionna l'opinion à l'époque et a fait depuis le sujet d'innombrables gloses. Piccini appartenait à une famille où le talent musical apparaît nettement héréditaire. Son frère était musicien bien doué.

Luigi Piccini, son fils, fut auteur d'opéras.

Louis-Alexandre Piccini, fils naturel de Joseph, lequel était fils de Nicola, fut un très fécond auteur de théâtre.

Méhul, compositeur français de premier ordre, continua la tradition de Gluck. Je ne sais si son ascendance est musicale, toujours est-il qu'il fut fort précoce. A 10 ans, il était organiste de l'Eglise des Franciscains à Givet.

Après Cherubini, Lesueur et Spontini, le goût du public allait bientôt changer et l'Opéra Italien de Paris, jouant « Paesiello et Cimarosa », préparait le triomphe de l'opéra historique des Rossini, des Meyerbeer, des Halévy et des Auber. A la vérité, de la tragédie musicale allaient succéder le clinquant et le factice.

« Comme avec Gluck en France, succédant à Lulli et Rameau, avec Haydn et Mozart en Allemagne, venant après Bach et Hœdel, c'est un autre âge qui commence. »

Franz-Joseph Haydn naquit à Rohrau-sur-Leitha, le 1er avril 1732. Son père, charron peu fortuné, était bon musicien et, doué d'une belle voix de ténor, chantait en s'accompagnant de la harpe. Le jeune Haydn fit bientôt montre de dispositions extrêmement précoces pour la musique. Marié à une femme détestable qui le faisait enrager, il conserva toujours cette belle humeur qui insuffle la vie et la joie à toute son œuvre. Grâce sereine, douceur ingénue, fraîcheur semblable au parfum des bois et même de la poésie, mais une poésie sans mystère, sans amertume, sans morbidesse, une poésie « jouissant d'une bonne santé » comme disait Heine, telles sont les caractéristiques essentielles de la musique de Haydn qui, deux siècles passés, demeure charmante, toujours.

Notons encore :

Johann-Michel Haydn, frère du grand symphoniste, enfant de chœur et soprano solo à l'église Saint-Etienne de Vienne, puis, en 1757, maître de chapelle de l'archevêque de Salzbourg et enfin concertmeister et organiste de la Collégiale des Bénédictins. Compositeur de musique sacrée, auteur de plusieurs messes et deux *Requiem*.

Johann-Evangelist Haydn, autre frère de Franz-Joseph. Musicien également.

Mozart

Mozart ! Génie musical universel. C'est par dizaines qu'on compte les volumes de gloses qu'a inspirés son œuvre immense. Nous ne jetterons ici qu'un très rapide coup d'œil sur la famille musicale à laquelle appartint « le divin ».

Johann-Georg-Leopold Mozart (1719-1787) fut son père. Il était lui-même fils d'un relieur d'Augsbourg. Musicien pauvre, il fut d'abord valet de chambre au service du chanoine comte de Thurn, qui lui procura le poste de violoniste à la chapelle archiépiscopale. En 1762, il était sous-directeur de la chapelle du prince. Violoniste, professeur et compositeur, il fut, comme il arrive toujours en pareil cas, éclipsé par le génie prodigieux de son fils. Ce brave homme, nous dit Wilder, a été fort calomnié ; c'était un excellent musicien, compositeur de mérite et possédant une instruction générale peu commune chez un artiste. On le voit dans le grand tableau tableau de famille, actuellement au Mozarteum de Salzbourg, avec une « figure honnête, austère et malicieuse à la fois ». « Le front est large et découvert, l'œil vif et profond, le menton saillant; la bouche est fine, un peu railleuse même, le nez assez gros, mais ses ailes palpitantes le soulèvent au souffle d'un esprit railleur ; comme expression d'ensemble, une sorte de malice gauloise tempérée par la bonhomie du Capellmeister allemand ». Voilà un portrait bien intéressant et dont

l'analyse nous montre nettement l'origine de ces qualités héréditaires d'esprit, de gaieté et de finesse qui sont une des caractéristiques de la musique de son fils. Grimm écrit : « Le père est non seulement habile musicien, mais homme de sens et d'un bon esprit et je n'ai jamais vu un homme de sa profession réunir à son talent tant de mérite.

Il épousa *Anne-Marie Pertlin*, femme romanesque et d'une grande imagination, fort jolie et spirituelle. « Ces deux époux, qui ont donné le jour à un artiste aussi heureusement doué pour l'harmonie musicale étoient cités dans Salzbourg pour leur rare beauté. » Trois enfants, coup sur coup, moururent jeunes. On n'a pas cherché, je crois, à élucider ces décès successifs qui éveillent immédiatement dans l'esprit l'idée de cette maladie trop bien connue qui provoque si fréquemment avortements et morts en bas âge. Le quatrième enfant fut une fille.

Marie-Anne Mozart, née à Salzbourg le 30 juillet 1751, enfant prodige, virtuose célèbre, épousa en 1784 un conseiller aulique, le baron von Berchtold de Sonnenberg. Elle fut professeur de piano après la mort de son mari.

Deux enfants encore moururent très jeunes et vraiment cela ne laisse pas d'être impressionnant. On n'a pas de renseignements sur les maladies au cours desquelles succombèrent très jeunes cinq enfants sur sept issus du couple Mozart. Le dernier des sept enfants devait vivre et cela pour la plus grande gloire

de l'art. Mais qui sait si parmi les cinq enfants qui ne vécurent point ne se trouvait pas quelque génie musical destiné à étonner le monde ? Car, enfin, les deux seuls enfants : Marie-Anne et Wolfgang, qui vécurent furent deux enfants prodiges et il n'est pas irrationnel de penser que les autres devaient être doués de façon analogue.

Wolfgang-Amadeus Mozart naquit le 27 janvier 1756 à Salzbourg. Il fut le plus prodigieux des enfants prodiges. A 3 ans il cherchait les tierces sur le piano, à 4 ans il essayait de composer un concerto. Mozart c'est le type même du tempérament du musicien tel que nous l'avons décrit : nerveux extraordinairement, impressionnable à l'excès. Il perdait connaissance s'il entendait jouer de la trompette. « Dans toutes les occasions il montrait un cœur sensible et une âme aimante. Il lui arrivait souvent de dire, jusqu'à dix fois dans la journée, aux personnes qui s'occupaient de lui : m'aimez-vous bien ? Et, lorsqu'en badinant elles lui disaient que non, on voyait aussitôt des larmes rouler dans ses yeux. »

Il était de santé faible, petit, maigre, pâle. Toujours distrait, mais d'un naturel très gai, enjoué et insouciant. Il était fort maladroit de ses mains, sauf au clavecin où sa virtuosité était prodigieuse.

Dès sa prime jeunesse on put constater chez lui une extraordinaire précocité de sentiment tonal. Il affirma un jour à Schachtner, ami de la famille, que son violon était accordé un huitième de ton plus bas que le sien. L'affirmation était exacte. On sait qu'à

la stupéfaction générale, sans avoir appris le violon, il s'offrit à doubler Schachtner dans un trio et joua seul la partie de second violon.

Alors devait commencer l'extraordinaire tournée de concerts des deux enfants, le frère et la sœur, qui, sous la direction du père, allaient émerveiller l'Europe. Ils jouent à Passau, à Trenz, puis descendent le Danube jusqu'à Vienne. Sur le bateau, un Franciscain leur propose de les emmener à son couvent à Ips. Les moines, ainsi qu'ils se doit, y étaient fort gourmands : riche était l'abbaye, plantureuse la chère et généreux les vins. Voilà qu'au milieu du repas on entend l'orgue s'animer sous les doigts d'un merveilleux improvisateur. Les moines charmés quittèrent la table pour courir à la chapelle. Il fallait que l'exécution fût de valeur pour qu'ils abandonnassent ainsi de si douces fonctions gastronomiques ; l'exécutant, c'était Wolfgang Mozart. Il avait cinq ans...

1765, De Londres à La Haye. 1766, Retour à Salzbourg. Le jeune Mozart aussitôt rentré s'enquiert auprès de la femme de Laurent Haquenauer de son fils Dominique, qui était son grand ami. Mais Dominique s'est fait moine et le jeune Wolfgang éclate en sanglots. On le rassure ; il pourra le voir. Il saute alors de joie, se promet d'aller bien vite l'embrasser et d'utiliser son talent, incomparable paraît-il, dans l'art d'attraper les mouches !

Ces petites anecdotes sont loin d'être dénuées d'intérêt ; elles nous montrent que Mozart, pour prodigieux qu'il fut, n'était nullement vieux avant l'âge et

que, primesautier et gamin, il avait bien toutes les charmantes et naïves qualités d'un enfant.

Et puis c'est Rome. La Chapelle Sixtine a le privilège exclusif de l'exécution du célèbre *Miserere* d'Allegri. Cette exécution s'accompagne d'une pompe imposante. Tous les cardinaux sont prosternés devant le « Jugement Dernier » de Michel-Ange, qui figure sur le mur auquel l'autel est adossé. Vers la fin de l'exécution, on éteint progressivement les cierges en même temps qu'on ralentit le mouvement et que les chanteurs donnent moins de voix et dans la pénombre, fantastiques paraissent les gigantesques figures peintes par Michel-Ange Buonarotti. Ce *Miserere* fameux, on ne l'a jamais publié ; la Sixtine jalousement le garde. Mozart l'entend et, en une seule audition, il le fixe entier dans sa mémoire. De retour à l'auberge, au courant de la plume, il le couche sur le papier. Le Pape plongé dans l'admiration, attache sur sa poitrine la croix de l'Eperon d'Or, *auratae militiae*, qui le fait noble. Il a quatorze ans.

Sa vie, si courte, s'écoule triomphale. Six portraits restent de lui. Les deux plus intéressants sont le médaillon sculpté par Bosch et la peinture de Tischbein faite à Mayence en octobre 1790. On l'y voit pâle, le regard vague et distrait, maigre, de formes grêles, mais avec une tête grosse et large. Voilà le physique. Au moral, d'une grande insouciance, généreux et dévoué, il donne sans compter. Alors c'est la misère. Malade, il travaille fébrilement à son *Requiem*, dans lequel il veut mettre toute son

âme. Pas d'affection psychique à proprement parler, mais un état mental avec représentation obsédante et excitation automatique. Il a de fréquentes pertes de connaissance, il sent la mort et il se désespère. « Je sens très bien à ce que j'éprouve que mon heure est près de sonner. Je touche aux limites de la vie. Je vais mourir avant d'avoir joui de mon talent... » Navrant testament spirituel du pauvre grand homme. Et c'est la fin. Il délire, ses mains et ses pieds enflent, il se croit empoisonné et est obsédé de visions funèbres. Dans ce martyre, il a encore la force de travailler au lit à son *Requiem*, qu'il sait être son Chant du Cygne.

Aves trois amis groupés autour de lui, il chante un des derniers morceaux de son œuvre. Au début du *Lacrymosa*, il pleure et doit s'arrêter. Et, désespéré, de ses lèvres mourantes, il se confie aux amis qui l'entourent : « J'ai déjà sur moi l'odeur de la mort ; j'en ai le goût sur la langue et sur les lèvres ». On lui couvre la tête de compresses froides ; à la prostration fait suite le délire, il gonfle ses joues pour imiter le roulement des timbales. A 1 heure du matin, il se dresse en un dernier sursaut, puis s'affaisse doucement.

C'était le 5 décembre 1791 ; il avait trente-cinq ans.

Pendant le pauvre convoi qui l'emmenait au cimetière et que sa femme, malade, n'avait pu suivre, la tempête faisait rage. Les quelques amis qui avaient voulu l'accompagner ne purent aller au bout du chemin. Il fut jeté dans la fosse commune... Et quelques

jours après, sa femme cherchait en vain la tombe de celui qui l'avait tant aimée...

L'âge classique était à peu près terminé. Un génie allait venir, qui de son souffle formidable allait subordonner l'idéal de ses maîtres aux « impérieuses exigences de sa nature impétueuse ».

Beethoven

Le grand-père : *Ludwig* était né à Anvers et fut chantre d'église à Louvain en 1731, puis maître de chapelle du Prince-Electeur de Bonn.

Son fils : *Johann* était ténor de la chapelle du Prince-Electeur et, de plus, ivrogne fieffé. Il épousa Marie-Madeleine Keverich, d'Ehrenbreitstein, fille d'un cuisinier de l'Electeur de Trêves, femme fort digne, nous dit Vieille, qui a consacré sa thèse de Doctorat en Médecine à l'étude de l'état mental de Beethoven.

Ludwig van Beethoven naissait le 16 décembre 1770 à Bonn. Il fit preuve dès l'enfance de dispositions extraordinaires pour la musique. Schlosser écrit : « L'enfant n'avait pas de plus grand plaisir que l'orgue. Son père le prenait sur ses genoux et lui faisait accompagner une chanson, ses petits doigts sur le clavier ».

Le 26e de mars 1778, on pouvait lire l'affiche suivante : « ...Le Hoftenorist Beethoven aura l'honneur

de présenter deux de ses élèves, à savoir : Maddle Averdone, altiste de la Cour et d'autre part son petit garçon de six ans. Ils auront l'honneur de se présenter, la première avec différents beaux airs, le second avec différents clavier. Concerten et trios. Le commencement est à 5 heures du soir. Les Messieurs et Dames non abonnés paieront un florin ».

A onze ans, le jeune Beethoven exécutait dans la perfection et avec une dextérité incroyable les pièces du clavecin bien Tempéré de J.-S. Bach et un irrésistible besoin l'entraînait vers la composition. A treize ans, il était organiste et publiait trois sonates. A la mort de sa mère, il a la charge de sa famille et doit lutter si jeune contre les dérèglements de son père. Et les misères pour lui commencent, qui, jusqu'à la fin de sa vie, l'assailleront sans cesse, sans parvenir jamais à abattre son indomptable énergie.

A 22 ans, il écrit :

« Faire tout le bien qu'on peut.
Aimer la Liberté par-dessus tout.
Et, quand ce serait pour un trône,
Ne jamais trahir la vérité. »

Et à 25 ans : « Courage ! Malgré toutes les défaillances de mon corps, mon génie triomphera. »

Il était petit et athlétique. Un front puissant et bosselé. Des cheveux extrêmement noirs, hérissés de toutes parts. Les yeux brûlaient d'une force prodigieuse. Comme ils flambaient d'un éclat sauvage dans une figure brune et tragique, on les vit généralement

noirs; ils ne l'étaient pas, mais bleu gris. Un mufle de lion. Des mâchoires redoutables. Un bon sourire très doux, le rire violent et grimaçant d'un homme qui n'est pas habitué à la joie. Son expression habituelle était une tristesse incurable. Rellstab se retient de pleurer en voyant « ses doux yeux et leur douleur poignante ». Dans les accès d'inspiration qui le prenaient soudainement n'importe où, il était transfiguré. Les muscles de sa face saillaient, ses veines gonflaient; les yeux sauvages devenaient deux fois plus terribles. Telle une figure de Shakespeare. Voilà le portrait physique que trace de Beethoven M. Romain Rolland dans l'admirable livre qu'il lui a consacré. Ajoutons que, dans son enfance, il avait été atteint de la variole qui avait laissé des traces sur son visage et ses bras.

Je ne veux pas ajouter ma faible voix au formidable concert d'admirations reconnaissantes qui célèbrent la mémoire du Titan de la musique. Une telle tâche serait vaine, et ce n'en est point le lieu. Je ne veux insister ici que sur deux points qui intéressent la médecine dans le cas de Beethoven : sa surdité et sa dernière maladie.

La surdité : Elle a donné lieu à des interprétations diverses. Pour certains, il faut tenir compte dans son étiologie de la totale insouciance de Beethoven : désordre, courants d'air glaciaux, quand il était en nage, etc...

Pour le Docteur Weisenbach (1814), la surdité est secondaire à une fièvre typhique (typhus) qu'il eut en

1796, et à laquelle fit suite l'entérite chronique qui le fit tant souffrir.

Tel n'est pas l'avis du Docteur Klotz-Forest qui, dans un article de la Chronique médicale, rappelle l'autopsie de Beethoven faite par le Docteur Jean Wagner le 28 mars 1827 : « Nerfs de l'ouïe rétrécis et sans moelle, les conduits auditifs paraissaient aqueux, plus mous, plus nombreux et plus tendres qu'à l'ordinaire. Le nerf acoustique gauche était plus mincé que le droit. » Pour M. Klotz-Forest, il s'agit simplement d'une otite moyenne aiguë à laquelle fit suite un catarrhe chronique. Beethoven, scrofuleux ou adénoïdien, fils d'un alcoolique et d'une phtisique, était prédisposé aux infections rhino-pharyngées.

Pour le Docteur Baratoux, la surdité de Beethoven débute quand il a 26 ans; à gauche d'abord. Diminution, puis perte de l'acuité auditive pour la voix aérienne avec conservation de la transmission osseuse. C'est là le résultat d'une spongiosité progressive de la capsule labyrinthique avec ankylose de l'étrier, pas d'otite moyenne.

Le Docteur Natier estime que l'entérite chronique dont souffrait Beethoven n'est que la signature d'un état général désorganisé et d'une hérédité chargée. La déchéance organique aurait porté sur l'organe ayant le plus de fatigue.

Le Docteur Pierre Bouvier pense qu'il n'y avait chez Beethoven nulle lésion de l'appareil nerveux périphérique : nerf cochléaire et papilles. De plus, la perfection des facultés musicales prouvent l'intégrité

des centres corticaux. Il s'agit d'une paracousie simple de Weber : lésions de l'oreille interne et de l'oreille moyenne sans troubles labyrinthiques, ni vertiges ni troubles oculo-moteurs, sans douleur, donc sans phase d'otite moyenne aiguë. Sclérose tympano-labyrinthique par inflammation chronique d'origine pharyngée possible. La tension des centres auditifs, mal servis par l'organe récepteur, s'exaspère en création d'images auditives que le génie fixera en productions cohérentes et d'une puissante objectivité.

Pour le Docteur Paul Garnault, il s'agit d'une affection de nature nerveuse. Le labyrinthe et le nerf acoustique furent pendant trente ans le siège d'une inflammation qui avait amené une atrophie de ce nerf.

Comme on le voit, les avis diffèrent, et il serait étonnant qu'il en fût autrement. Quoi qu'il en soit, ce fut pour Beethoven, musicien ne vivant que pour la musique, un effroyable martyre que cette surdité dont il ressentit avec terreur les premières atteintes vers l'âge de 26 ans, et qu'il s'efforça le plus qu'il put de cacher à son entourage. Lui, déjà si discuté, avouer qu'il était sourd ! Un musicien sourd, quelle torture... « Je veux, écrit-il, braver mon destin, mais il y a des moments où je suis la plus misérable créature de Dieu ! » On comprend la tristesse poignante des adagios de ses premières sonates pour piano.

Et c'est le testament désespéré d'Heiligenstadt : « ...Il ne m'était pas possible de dire aux hommes : Parlez plus haut, criez, car je suis sourd ! Ah ! com-

ment me serait-il possible d'aller révéler la faiblesse d'un sens qui devrait être chez moi plus parfait que chez les autres... Seul, tout à fait seul, je dois vivre comme un proscrit... Peu s'en fallut que moi-même je ne misse fin à ma vie. C'est l'Art, c'est lui seul qui m'a retenu. Il me semblait impossible de quitter ce monde avant d'avoir accompli tout ce dont je me sentais chargé ! » Et puis, plus bas : « O Providence, fais-moi apparaître une fois un pur jour de joie ! Il y a si longtemps que la résonance profonde de la vraie joie m'est étrangère ! »

Fut-il un névrosé, genre épileptoïde comme le veut Lombroso ? Point. Il était, certes, d'une extraordinaire impressionnabilité, d'une sensibilité toujours exaltée, vibrante, tendue, mais nous avons vu que c'est là le propre de l'artiste. L'audition d'une de ses symphonies ou d'un de ses quatuors provoque, indépendamment de tout plaisir esthétique, un véritable ébranlement nerveux.

Bettina Brentano écrit : « Lorsque je le vis pour la première fois, l'univers entier disparut à mes yeux. Cet homme est de bien loin en avance sur la civilisation moderne. Puisse-t-il vivre assez longtemps pour résoudre l'énigme formidable posée par son génie. » Il est violent, irritable et cependant tendre et d'une infinie bonté. Ombrageux, fier, incapable d'une platitude, sans peur devant les grands, il dit : « Je suis si irritable qu'un changement quelque peu rapide peut me jeter de l'état le meilleur dans le pire. » C'est un exemple de cette constitution mixte, à la fois

émotive et cyclothymique dont j'ai parlé plus haut. Vieille nie qu'il ait jamais eu de véritables hallucinations : perceptions sans objet. Sourd, il vécut d'une intense vie intérieure.

On ne le connut jamais sans une passion au cœur, et ces passions, toutes, furent malheureuses. Nulle femme ne voulut du don magnifique que faisait le Titan, de son cœur passionné et douloureux. Et sans cesse il passa par des alternatives d'espoir et d'enthousiasme, de déception et de révolte... Ce furent Jeannette d'Hourath, M^lle^ de Westerhold, puis Babette de Keglevics. En 1801, ce fut la comtesse Giuletta Guicciardi qui lui laissa croire qu'elle l'aimait et épousa le comte de Gallenberg. Ce fut Thérèse de Brunswick; ce fut Madeleine de Wilmann, dont il demanda la main et qui le repoussa en lui jetant à la face qu'il était laid. Ce fut Thérèse Malfalti, ce fut Amélie de Sébald qui épousa un conseiller de cour... Litanie douloureuse. Une à une s'envolèrent toutes ses illusions. Dans sa misère et ses souffrances, sa bonté immense ne cesse de rayonner. Raillé, bafoué, il n'a pour l'humanité qu'amour et pitié. Il est mort vierge, dit-on; vierge de corps, mais vierge aussi de toute haine, de toute pensée mauvaise.

Romain Rolland écrit : « Il est bien davantage que le premier des musiciens. Il est la force la plus héroïque de l'art moderne. Il est le plus grand et le meilleur de ceux qui souffrent et qui luttent. Quand la fatigue nous prend de l'éternel combat inutilement livré contre la médiocrité des vices et des vertus, c'est

un bien indicible de se retremper dans cet océan de volonté et de foi. Il se dégage de lui une contagion de vaillance, un bonheur de lutte, l'ivresse d'une conscience qui sent en elle un Dieu. »

A dix-sept ans, il eut une bronchite dont il se remit mal. Toujours il souffrit d'un état intestinal pathologique qui lui causa fréquemment d'atroces crises de coliques. En 1811, il a des troubles cardiaques, ses pieds enflent et il souffre de maux de tête terribles qui le retenaient au lit plusieurs jours.

La dernière maladie. — En 1814, la surdité est complète. En 1815, son frère meurt de tuberculose pulmonaire et son neveu est à sa charge. En 1822, à Baden, il se plaint de catarrhe et de faiblesse de la vue. Il avait eu, l'année précédente, un ictère catarrhal. Dès lors, évolua une cirrhose atrophique type Laënnec très probablement. Il buvait. La brasserie « Zum Schwanen » et la brasserie « Zur Goldenen Birnen » avaient sa fréquentation ; les yeux dans le vague il s'y isolait, berçant sa tristesse. Il eut bientôt des troubles digestifs intenses avec ascite et œdème des membres inférieurs. Les caractères du liquide qu'on retira par paracentèse de l'abdomen écartent le diagnostic de péritonite tuberculeuse ou de néoplasme, ainsi que celui d'ascite cardiaque.

A la fin de novembre 1926, il part dans une mauvaise carriole, par un temps épouvantable, de Gweixentorf, où il était chez son frère Jean. Il arrive à l'auberge de Krems et, brûlant de fièvre et grelottant tout à la fois, il boit plusieurs verres d'eau froide qui

provoquent une toux rauque « qui lui déchire la poitrine ». Le 2 décembre il arrive à Vienne. Il est soigné par le Docteur Wawruch, professeur de clinique, car il a été abandonné par ses deux médecins ordinaires : Braunhope et Standenhrim. Wawruch prescrit du thé et des applications de serviettes imprégnées de fumée de genièvre sur le ventre. L'ascite augmente. Le 20 décembre : première ponction. On retire cinq maas et demi (onze litres). Le liquide se reforme en huit jours. Une deuxième ponction donne issue à ving litres de liquide. Malfatti est appelé en consultation et conseille des toniques, entre autres un punch glacé. Le 27 janvier on lui donne un bain sec de fleurs de foin. Le 2 février nouvelle intervention. Il espère. Il écrit : « La science de Malfatti me sauvera. » Le 24 mars il est mourant. Misère matérielle, soucis de famille, souffrances morales l'ont usé. Un prêtre vient à midi lui donner les derniers sacrements. Et à ses amis Schindler et Breuning il dit : « Plaudite, amici, comœdia finita est... » La comédie est finie; c'est tragédie qu'il eût pu dire.

Le 26 mars, une tempête de neige s'était abattue sur la région. Le tonnerre clamait avec force et les éclairs illuminaient par intervalles la chambre où Beethoven livrait son dernier combat. Il se raidissait, le Titan, dans les affres de l'agonie, pendant qu'au dehors, sous un ciel gris de plomb, la nature entière donnait de la voix. La nature qu'il avait tant aimée, il allait se fondre en elle. C'était son mariage cette fois, et définitif celui-là. Toutes les femmes l'avaient

repoussé, mais Elle, allait l'accueillir. Et elle criait fort, la mariée, elle l'appelait, comme fait la Mer appelant Yann, le pêcheur d'Islande, qui, un jour, s'était fiancé à elle. Et dans le fracas de la foudre et les hurlements du vent, Beethoven entra enfin dans la paix que sa vie n'avait jamais connue... et dans l'immortalité.

On trouvera peut-être que je me suis appesanti longuement sur des détails qui semblent éloignés de la question de l'hérédité proprement dite. Je ne crois pas que ces détails aient été inutiles. Le tempérament de Beethoven est la résultante de son hérédité pathologique, et sa musique n'est que le reflet très fidèle de ce tempérament, un des plus puissamment originaux qui soient. La constitution physiologique et psychique de Beethoven reproduit, exaspéré à l'extrême, le schéma de la constitution que nous croyons être celle qui régit tout tempérament de musicien. Il n'était donc pas inutile de l'étudier un peu en détail. Musicien précoce, doué de dispositions innées pour la musique, fils et petit-fils de musiciens, Beethoven vérifie, avec quel éclat ! la loi de l'hérédité des facultés musicales.

A l'époque où Beethoven écrivait ses dernières sonates et ces impérissables monuments de son génie que sont la « Neuvième Symphonie », la « Messe en Ré » et les derniers « Quatuors », un autre musicien de génie, « choisissant la forme si humble du lied,

produisait dans ce genre, jusque-là si dédaigné, de tels chefs-d'œuvre qu'il lui donnait tout d'un coup une importance égale à celle de la symphonie ou de l'opéra ».

Franz Schubert naquit dans une famille, « où les dispositions musicales étaient héréditaires », disent Dupré et Nathan. Sa mère était Silésienne, d'un tempérament triste et rêveur, nerveuse et impressionnable. Son père, d'origine viennoise, maître d'école à Erichtenthal, était d'un caractère vif et enjoué. On retrouve nettement l'influence de ces deux tempéraments dans la constitution psychique de Schubert. Ses parents eurent dix-neuf enfants, dont neuf moururent en bas-âge, et ici se pose à nouveau le problème que nous avons déjà envisagé dans la famille Mzoart. Quoi qu'il en soit, le père du petit Franz ayant remarqué les dispositions extrêmement précoces de son fils, lui donna de très bonne heure des leçons de violon, puis le fit entrer à la chapelle de la cour. Le merveilleux instinct du jeune Schubert lui faisait deviner, sans les avoir jamais approfondis, tous les secrets de son art. A treize ans, il avait déjà composé une mélodie parfaite : « La plainte d'Agar ». En 1813, à seize ans, il aida son père dans sa tâche d'instituteur jusqu'en 1917, époque à partir de laquelle il se consacra entièrement à la musique.

Schubert, c'est le type même du musicien-né, d'une sensibilité intense, impressionnable à l'excès, doué de très grands sentiments éthiques et affectifs. Son pessimisme et son état de dépression constante doivent

être rattachés à la tuberculose pulmonaire dont il était atteint. Il composait avec une facilité prodigieuse et dans une exaltation qui montre bien que créer est un besoin inné pour celui qui est né prédisposé. Ce n'est certes pas l'éducation qui a fait Schubert grand musicien ; son génie, il le tenait de son hérédité, il l'avait en naissant, et tout ce qu'on a pu lui apprendre ne lui a servi que de moyen pour exprimer ce qui était en lui dès l'origine.

Spann écrit : « Les intimes de Schubert savaient combien ses créations l'émouvaient et dans quelles souffrances elles étaient créées. Qui le surprenait le matin, pendant qu'il composait, avec ses yeux hagards et brillants, sa voix changée, semblable à un somnambule, ne pouvait jamais oublier cette impression. »

Les préoccupations de toute sorte l'accablent : il se sait malade, ses œuvres sont incomprises, il doit lutter avec ses éditeurs, il est pauvre et jusqu'à sa mort il restera dans la misère. Désespéré, il écrit : « Mes œuvres sont les enfants de mon intelligence et de ma douleur », et « Chaque soir j'espère que mon sommeil n'aura pas de réveil et chaque matin m'apporte les soucis de la veille. »

Et cependant il crée avec une fécondité extraordinaire, parce qu'il est né pour créer : quatuors, trios, sonates, huit symphonies, dont l'Inachevée, pur chef-d'œuvre, n'épuisent pas son activité. Il laisse, en d'innombrables lieder, un monument impérissable. Il sème, insouciant, les beautés de premier ordre, sans chercher gloire ni profit; il écrit pour lui, pour un

groupe d'amis. Il ne travaille pas, son inspiration est intarissable et ignore les retouches; l'émotion jaillit comme par miracle. « Vraiment, dit Beethoven, Schubert est animé d'une étincelle divine. »

Il meurt à 31 ans, dans la misère.

Ferdinand Schubert, son frère aîné, 1794-1859, fut maître de chapelle à l'orphelinat, puis directeur de chœur à Sainte-Anne de Vienne. Il composa des œuvres de musique sacrée, et entre autres un Requiem à la mémoire de son frère.

Compositeur de lieder également, Hiller créa à Leipzig l'équivalent de l'opéra-buffa italien et de l'opéra-comique français. Il appartenait à une famille de musiciens qui comprend : *Jean-Adam Hiller,* son fils *Frédéric-Adam Hiller* et son petit-fils *Ferdinand Hiller,* l'un des meilleurs compositeurs allemands pour Fétis.

Compositeur tchèque, *Ladislas Dussek* appartient également à une famille de musiciens. Son frère, *Jean Dussek,* fut un grand organiste. Son autre frère : *François Dussek,* un violoniste de talent, et sa fille, *Oliva Dussek,* une excellente musicienne.

Schumann

Robert Schumann, naquit à Zwickau le 8 juin 1810. Son père était libraire. Le jeune Robert montra de très bonne heure des dispositions remarquables pour

la musique. A 9 ans, il entendit un concert donné par Moscheles qui l'impressionna énormément. A cet âge il écrit une fantaisie pour le piano, puis dirige un petit orchestre d'enfants et lui fait étudier un Psaume de lui pour chœur et orchestre.

Schumann n'est pas né de parents musiciens professionnels, c'est entendu, mais il a hérité d'eux un tempérament névropathique accentué qui l'a poussé impérieusement vers l'art qui pouvait le mieux fournir à ses nerfs exacerbés les sensations qu'il leur fallait : la musique. Il lit Byron, écrit trois drames et deux romans, et nous voyons ici les résultats de son hérédité. Mozart, fils de musicien, est né pour la musique exclusivement, il n'existe pas pour lui d'autre moyen d'expression, il pense en musique, il est la musique même. Schumann ne reçoit par son hérédité qu'un tempérament de poète, une sensibilité passionnée. Il cherche à exprimer ce qu'il sent ; fils d'un lettré, il écrit des drames, et puis il trouve enfin dans la musique son véritable moyen d'expression. Après avoir lu Kant, Hegel, Schelling et Fichte et s'être enthousiasmé pour Byron, il voit clairement que les mots seuls ne peuvent traduire les tumultueuses sensations qui l'assiègent; c'est à la musique, langage profond et universel qu'il se confiera. Il tombe amoureux de Clara Wieck, célèbre pianiste. On sait quels obstacles rencontra cet amour. Schumann cependant obtint la main de Clara après des années de lutte.

A Heidelberg il travaille son piano sept heures par jour et supprime un repas par jour pour payer la

location de l'instrument. Il est dans une misère terrible.

Poète du piano et du lied il se confie tout entier, il se raconte dans sa musique, la plus intime, la plus personnelle qui soit. L'art de Schumann est confidentiel « avec une candeur, une sincérité dont la violence désespérée, dont la confiance inouïe, dont l'ingénuité de sanglot sont le lyrisme lui-même. Les nuances de la souffrance sentimentale de l'humanité, il les a toutes senties, il les a presque toutes dites. Sa douleur ne convie pas le monde entier à la déploration d'elle-même; au lieu de demander la pitié pour soi elle se transforme en pitié pour tous ceux qui souffrent. »

Cet homme prodigieux fut un malade.

De ses antécédents héréditaires, envisagés au point de vue pathologique, nous dirons ceci :

Son père était remarquablement intelligent, autodidacte, il arriva à une très grande culture. Bon, sérieux, avec tendance à la mélancolie, c'était un grand nerveux. Les œuvres de Young et de Milton le mettaient dans un état d'exaltation presque maniaque. Pendant qu'il traduisait les œuvres de Byron, il tomba malade : céphalées, vertiges le contraignirent à cesser toute activité. Il mourut d'une maladie de nerfs dont nous n'avons pas le diagnostic.

La mère de Schumann était intelligente avec tendance à la rêverie, et parfois des accès de violence.

Scumann eut trois frères et une sœur, tous morts

jeunes. Sa sœur mourut d'une folie douce et tranquille que Mœbius qualifie démence précoce.

Au point de vue des antécédents personnels de Schumann, nous avons déjà noté sa remarquable précocité; à quinze ans il était poète et philosophe. Il s'écrie : « Oh ! maman, j'ai une nature trop sensible, je le sais bien; quiconque sent aussi profondément que moi est destiné à être malheureux. » Il a été, dès son enfance tel que Nietzsche l'a décrit : « Ce Schumann aux allures toujours obliques, sans cesse effarouché, en retraite et en recul, cette âme noble et sensible, sans cesse brûlante d'un bonheur ou d'une souffrance impersonnels, cette âme sans cesse petite fille, *noli me tangere* de naissance. » Il pleure en entendant la musique de Schubert. Son imagination bouillonne sans cesse. Il est, lui aussi, un type de la constitution émotive et cyclothymique que je crois si fréquente chez les musiciens. Périodes d'exaltation et périodes de dépression se succèdent chez lui. Son très grand pouvoir d'auto-analyse et sa profonde analyse ne font qu'augmenter sa tristesse. Sa tension émotive est prodigieuse. « Sous l'influence de la moindre excitation extérieure et du moindre choc moral, écrit le Docteur Pascal, ses cordes vibrent et son émotion franchit aisément un degré de plus et devient pathologique. » Il sent le germe de son génie et à 19 ans écrit : « Si jamais je fais quelque chose de bien, ce sera dans la musique, je suis sûr que j'ai une puissance créatrice. »

A Leipzig, il a des accès de désespoir, il voudrait se tuer.

On sait qu'ayant voulu se priver du médius droit en le liant pour acquérir une plus grande virtuosité au piano, ce doigt se trouva paralysé et ne revint que lentement à son fonctionnement normal.

En 1833, il ressent quelques atteintes de paludisme. La même année, sa belle-sœur meurt et il a des accès d'angoisse et d'asthénie. Il a des phobies et n'ose faire seul le voyage de Leipzig à Zwickau. Il redoute les étages élevés. « Dans la nuit du 18 au 19 octobre 1833, écrit-il, il me vint la pensée la plus terrible qu'un homme puisse avoir, la pensée que je perdais la raison. Dans un état de détresse excessive, j'allais attenter à mes jours. » Cet état morbide ne fut que passager.

Il aimait Clara Wieck d'un magnifique amour. Il lutte et travaille pour la conquérir. « Des luttes que me coûte Clara, beaucoup de musique est née. Les concertos, les sonates, les Davidsbundertanze, Kreisleriana, les Novelettes leur doivent presque entièrement leur origine. » Chaque œuvre lui coûte un accès émotif. Il a des accès de dépression, alternant avec des crises de la plus grande exaltation. Enfin, le 12 septembre 1840, il épouse Clara Wieck.

Les deux premières années de son mariage, il crée dans la joie.

En 1842, les accès dépressifs reparaissent. En 1844 le Docteur Helbig, de Dresde, écrit : Aussitôt que Schumann commence à penser avec un peu de force

ses pieds se glacent, il est pris de tremblements et de défaillances joints à une crainte morbide de la mort. » Angoisse et phobies sont continuelles. Il a peur des montagnes, des objets métalliques, même des clefs. Il souffre d'une insomnie persistante. Mais il lui est impossible de ne pas composer et il retombe toujours. L'ouverture de Manfred traduit son désespoir absolu. Gœthe disait du poème de Byron : « Dans cette tragédie nous trouvons la quintessence des idées et des passions de ce talent si extraordinaire né pour se tourmenter lui-même. » On en peut dire autant de la musique que Schumann écrivit pour cette œuvre.

En 1845 il a de l'amnésie, des attaques vertigineuses et des spasmes.

En 1846, nombreuses hallucinations auditives, obsessions de l'ouïe; il se dit poursuivi par un « la ».

Sa force créatrice merveilleuse s'étend sur toutes les formes de l'art. Son génie est à son apogée. Désespéré, il crée des chefs-d'œuvre immortels.

De l'année 1850 date son déclin. En juin 1852 il a une attaque convulsive, des troubles de la parole. En octobre, nouvel ictus. En 1853 il s'occupe, comme Schopenhauer, de tables tournantes. Une nuit il saute à bas de son lit pour écrire ce que lui dictaient les spectres de Schubert et de Mendelssohn.

En janvier 1854, les hallucinations sont multiples et augmentent sans cesse, il entend les voix des anges... Le 26 février il demande à être interné. Le 27, désespéré, il dit à sa femme : « Je ne suis plus

digne de ton amour. » Ce même jour, calme en apparence, il écoutait parler le Docteur Hasencleuer et son ami Albert Diétrich. Tout à coup il sortit de la chambre. Ne le voyant pas revenir on s'inquiéta. Il s'était jeté dans le Rhin. Des bateliers l'en retirèrent vivant. Il fut alors interné à Bonn dans une maison de santé où il vécut seize mois. Ses forces psychiques et somatiques allaient décroissant. Il réclamait sa femme et jouait du piano tantôt avec calme, tantôt d'une façon saccadée, atroce. Il refusait toute nourriture. Il mourait le 9 juillet 1856 dans une cachexie extrême.

A l'autopsie, le Docteur Richards trouva les lésions macroscopiques suivantes :

Les vaisseaux sanguins, surtout ceux de la base du cerveau, sont gorgés de sang. Exostoses de la base du crâne. Toutes traversent la dure-mère par leur extrémité. Epaississement et dégénérescence de l'arachnoïde et de la pie-mère avec accolement de cette dernière à la corticalité. Ces adhérences méningées sont nombreuses. Diminution notable de la masse du cerveau qui est considérablement atrophié. L'examen microscopique n'a pas été fait.

En 1880, le Docteur Shaffhruse examine le crâne de Schumann et critique les affirmations de Richards concernant les exostoses. Ce crâne lui semble normal, à l'exception d'un ostéophyte situé dans l'étage moyen à gauche.

Le Docteur Richards conclut à la paralysie générale à forme mélancolique. Il apporte peu d'argu-

ments à l'appui de ce diagnostic et insiste surtout sur la dysarthrie. Mme Pascal fait remarquer que la conception française de la P. G. ne pénétra en Allemagne qu'en 1861 environ par les travaux de Hoffmann, de Liegbourg; or, le travail de Richards date de 1856. Dupré n'admet pas ce diagnostic. Il trouve l'évolution de la maladie trop longue et fait remarquer que l'auto-critique a persisté et que l'affectivité n'a disparu que tout à la fin de la maladie.

Mœbius estime que Schumann fut un dément précoce atteint d'une forme intermédiaire aux formes légères et aux formes graves. Il insiste sur les hallucinations auditives qui, pour lui, excluent la P. G., alors que ces hallucinations se rencontrent assez souvent dans cette affection et ont permis à MM. Sérieux et Mignot de décrire une forme sensorielle de la paralysie générale. Les troubles graphologiques qu'à présentés Schumann manquent de précision; on ne peut tabler sur eux comme le fait Mœbius qui s'en sert pour affirmer la D. P. De même son mutisme ne ressemble point au mutisme des déments précoces. Schumann parlait peu parce qu'il suivait toujours un rêve intérieur, et cela ne ressemblait en rien à l'état d'inhibition psychique des déments précoces, qui n'est que le prélude de la stupeur catatonique et est inconscient. Schumann, lui, était fort conscient de son état et en souffrait vivement.

L'essence dugénie, dit Schopenhauer, est un excès anormal d'intelligence. La démence c'est l'inverse. Les deux ne peuvent coexister. Le Docteur Pascal a

insisté sur les états d'involution atténuée de la démence précoce et sur la pseudo-neurasthénie qui en est souvent le prodrome. Mme Pascal estime que la perte du pouvoir d'adaptation et la prédominance du déficit psychique dans la sphère affective sont les symptômes les plus constants de ces variétés frustes. Or, ces stigmates démentiels n'existaient pas chez Schumann. La richesse de sensibilité qui lui a permis de traduire avec génie tous les sentiments est totalement absente chez les déments précoces. La disparition des sentiments de famille, enfin, n'a jamais existé chez Schumann. Il fut un père, un mari et un ami incomparables. Son cœur égalait son génie.

Pour Grühle, d'Heidelberg, il s'agit d'une forme légère de folie maniaque dépressive, avec accès d'hypomanie et de dépression, psychose périodique en somme, aboutissant d'une constitution cyclothymique. Telle est l'opinion à laquelle se rangent Dupré et Nathan.

Mme Pascal pense que, grand émotif, Schumann se soumettait à des excès de travail qui faisaient éclater ces décharges émotives qui le menaient aux frontières de la raison. Ces troubles, par leur précocité, leur ténacité, leur fixité, lui semblent appartenir à la psychasthénie constitutionnelle, à la névrose d'angoisse. Quant à sa dernière affection mentale que l'auteur différencie de cette psychopathie constitutionnelle, elle ne serait qu'une variété sensorielle de la paralysie générale dont le début réel fut marqué par deux ictus apoplectiformes, et dont le délire halluci-

natoire aigu ouvrit la scène. La confusion, l'agitation, les hallucinations, le délire mystique et mélancolique (auto-accusation), enfin l'acte délirant, l'impulsion au suicide d'une part, la dysarthrie, la dilatation pupillaire, les idées de grandeur[e] et l'évolution rapide d'autre part, sont en faveur de cette manière de voir.

Il est difficile de se prononcer. En matière de pathologie il n'est que l'observation directe qui compte. La méthode historique ne peut conduire qu'à des probabilités. En tous cas, sans préjuger de sa nature étiologique, nous pouvons dire que Schumann fut atteint d'une méningo-encéphalite diffuse chronique se traduisant par un affaiblissement démentiel progressif.

Ce surhomme fut génial non pas parce qu'il était atteint d'une maladie mentale, mais en dépit d'elle. Si de grands hommes sont devenus fous, le fou devenu subitement homme de génie est encore à naître, comme dit M. Cullerre. « Les facultés créatrices de Schumann et son affection mentale sont des phénomènes concomitants mais indépendants l'un de l'autre. » L'apparition de la démense marqua la disparition du génie.

Moins grand par le génie, mais doué d'une prodigieuse facilité, tel nous apparaît un contemporain de Schumann : *Félix Mendelssohn Bartholdy*, né à Hambourg en 1809.

Son grand-père était le philosophe et réformateur israëlite : Moïse Mendelssohn. Son père, Abraham

Mendelssohn, était banquier, mais fort artiste, encore que les deux mots semblent peu faits pour aller ensemble. Il adorait les arts et la musique en particulier. Quant à sa mère Léa, très bonne musicienne, ce fut elle qui lui donna ses premières leçons de piano. Tous les enfants nés de ce mariage montrèrent de grandes dispositions pour la musique.

Fanny Mendelssohn, l'aînée, enfant prodige, jouait par cœur à treize ans les 24 préludes de Bach. Ce fut une pianiste célèbre et un compositeur de grand talent.

Rébekka Mendelssohn, née en 1811, également douée pour la musique, étudia le chant.

Paul Mendelssohn, excellent violoncelliste.

Félix Mendelssohn, enfin, le grand compositeur, fut un des plus célèbres enfants prodiges de la musique. Il jouait triomphalement, en public, à neuf ans. Il dirigeait à cet âge un petit orchestre dans la maison paternelle, et à onze ans, il se lançait dans la composition.

Henri Heine écrit en 1822, après l'avoir entendu jouer un concerto de sa composition : « Le petit Mendelssohn est un second Mozart. »

Improvisateur extraordinaire, il obtient à douze ans l'admirative amitié de Gœthe qui ne se lassait pas de l'entendre, et disait de lui : « C'est un exquis et divin enfant. » En 1824, son quatrième opéra fut représenté dans la maison familiale. Il avait dix-sept ans quand il écrivit l'ouverture du « Songe d'une Nuit d'été ».

Exécutant prodigieusement doué, il réduisait au piano les partitions d'orchestre avec une facilité stupéfiante : « Aussi loin que vont mes yeux, mes mains suivent », disait-il.

Il mourut quelques mois après sa sœur Fanny qu'il adorait. Si jamais il n'atteignit à la profondeur et à la puissance d'émotion d'un Schumann, sa musique cependant vaut par le charme, l'élégance, l'absence d'efforts, et il y a, dans certaines pages de sa musique de chambre — dans ses trios par exemple, une émotion vraie, sans apprêt, sans boursouflure qui ne peut manquer de se communiquer à celui qui l'écoute sans parti pris.

Son petit-neveu *Arnold Mendelssohn* fut organiste et maître de musique à l'Université de Bonn, puis à Cologne, et compositeur de grand talent.

Voilà donc encore une belle famille de musiciens.

Johannes Brahms s'attache étroitement aux traditions classiques. Dans une langue volontairement sobre et très pure, il exprime sa personnalité sans se soucier nullement de la mode et des nouvelles acquisitions faites dans le domaine formel de l'expression musicale.

Son père, *Johann-Jakob Brahms,* eut, dès l'enfance, la passion de la musique. Il se sauva deux fois de la maison paternelle pour suivre sa vocation. Il travailla le violon, l'alto, le violoncelle, la flûte et le cor et, charmé des précoces dispositions de son fils, lui donna lui même ses premières leçons. A 14 ans,

Johannes Brahms était un virtuose célèbre. On nous le montre comme un jeune homme craintif, farouche, impressionnable, nerveux. Toujours le tempérament émotif !

Son œuvre est considérable et reflète son âme allemande, d'où la difficulté pour nous, Français, de la bien comprendre, ce pourquoi il passe souvent chez nous pour prolixe et lourd, alors qu'il est généralement considéré en Allemagne comme un des plus grands compositeurs modernes. M. Alfred Cortot pense que les compositeurs dont l'œuvre est faite d'une substance musicale spécifiquement étrangère ne sont bien compris en France que si, en plus de cette substance purement musicale, ils nous offrent une substance intellectuelle qui force notre admiration. Et telle est, m'a-t-il dit, la raison pour laquelle Brahms, Schubert, ou même Mozart, qui sont musique pure, sont actuellement peu compris de la majorité des auditeurs français, alors que Wagner, par exemple, s'est imposé victorieusement chez nous. Quant à Beethoven, sa musique n'est d'aucun pays : elle est l'humanité même.

En cette période si féconde de l'art musical allemand, point de rencontre du classicisme finissant et du romantisme naissant, aux grands noms de Beethoven et de Schubert il faut joindre le grand nom de Weber, descendant d'une famille de musiciens.

A l'origine de la famille, nous trouvons Jean-

Baptiste Weber (1550)-1642), docteur « in utroque jure), dont le père, François-Xavier, fut célèbre pour sa passion pour la musique. On perd la trace de la dynastie jusqu'en 1738, où on retrouve *Fridolin de Weber,* musicien, qui jouait du violon, chantait et touchait de l'orgue. Il eut deux fils, dont l'aîné fut le père de *Constance Weber,* musicienne-cantatrice, qui devint la femme de Mozart et de trois autres filles également cantatrices. Le fils cadet de Fridolin de Weber : *Franz-Anton Weber,* né en 1734, est le père du grand Carl-Maria. Les deux frères, passionnés pour la musique, furent engagés par l'Electeur palatin Charles-Théodore, qui les appela à Mannheim où il formait une troupe d'opéra et un orchestre. Puis Franz-Anton commença de mener une vie quelque peu mouvementée : il fut officier, puis surnuméraire à la perception des impôts d'Hildesheim où sa négligence administrative amène un scandale. Véritable Don Juan, ses bonnes fortunes ne se comptent plus ; il fait un très riche mariage, mais se retrouve un jour parfaitement ruiné. Le démon de la musique le reprend. Il se produit comme joueur de viole. Il est ensuite directeur de la scène à Lubeck, puis kapellmeister du Prince-Evêque. Il perd sa femme et part avec *ses deux fils et sa fille,* tous musiciens, en tournée de concerts. A Vienne, il les présente à Joseph Haydn. A 50 ans, il séduit la fille de son hôte et épouse incontinent cette jeune personne âgée de 16 ans. Il devient stadtmusicien à Ethin, puis cède son poste pour courir les théâtres avec une troupe composée de ses fils, sa

belle-fille, sa sœur Adélaïde et sa fille Josépha. Il avait eu un dernier enfant qui, lui, n'accompagnait pas son père dans cette tournée. Cet enfant, c'était :

Carl-Maria von Weber, né à Etlin le 18 décembre 1786. Maladif, boîtant, il était d'une sensibilité extrême. Fébrile, nerveux et tendre, il était brûlé d'une flamme intérieure. Sa mère, tuberculeuse, mourut alors qu'il était jeune encore. Il passa dès lors tout son temps dans les coulisses de théâtre. Après s'être emballé pour la musique, il étudia la lithographie ; mais, poussé par un instinct plus fort que tout, revint vite à la musique. A 15 ans il était un grand virtuose du piano. A 17 ans il dirigeait l'orchestre de l'Opéra de Breslau. Il fut ensuite kapellmeister de la duchesse de Wurtemberg à Carlsruhe. Il épouse une cantatrice et devient directeur de la musique au nouvel Opéra allemand de Dresde.

Il enfantera alors ces chefs-d'œuvres magnifiques que sont le « Freyschütz », « Euryanthe » et « Obéron ».

Malade, atteint de tuberculose pulmonaire, pauvre et se sachant perdu, il accepte un engagement à Londres. A ses amis qui essaient de le retenir, il répond désespéré : « Que je parte ou que je reste, je suis mort sous peu... Si je pars, mes enfants, malgré ma mort, auront de quoi manger... ». A Londres, il se surmène. De plus en plus souffrant, il accepte de diriger une représentation du « Freyschütz ». Lutte héroïque ! Il veut assurer l'avenir de sa femme et de ses enfants. Au lieu de revenir vers les siens, il

reste, sachant qu'il se tue. La première du « Freyschütz » devait avoir lieu le 5 juin. Dans la nuit du 4 au 5, après une agonie atroce, car il ne voulait pas mourir encore, Weber expirait.

A l'autopsie on trouva les poumons farcis de tubercules.

A cette époque, trois compositeurs allemands restent, dont aucun ne recueillera le sceptre que laissait échapper la main mourante de Weber : *Meyerbeer*, à 9 ans pianiste remarquable, compositeur à 10 ans, puis cherchant le succès, sacrifiant sans vergogne aux goûts les plus vils du public, enlumineur grossier, lourd, mais non parfois sans puissance; *Heinrich Marschner*, enfant précoce, qui composa de très bonne heure sans éducation artistique sérieuse et *Lortzing*, compositeur élégant et facile.

La décadence de l'école italienne commença au milieu du XVII[e] siècle. La musique instrumentale déclina pendant tout le XVIII[e] et le théâtre seul absorba l'activité des Italiens. Le XIX[e] siècle devait voir deux hommes : Rossini et Verdi relever l'opéra italien, après quoi, il devait retomber encore un peu plus bas qu'auparavant, pour aboutir aux insupportables hoquets avec ports de voix et points d'orgue des drames lyriques de l'école vériste, qui font les délices des actuels abonnés de l'Opéra-Comique.

Gioachino Rossini naquit à Cesaro en 1792. Son père était inspecteur des boucheries et « tubatore »

(trompette municipal). Sa mère, musicienne de profession, obtint de grands succès comme cantatrice dans les théâtres de Bologne, Ferrare, Mantoue, Rovigo. Le jeune Rossini fit montre de dispositions musicales fort précoces. A neuf ans : pianiste, bon solfégiste, il chantait dans la maîtrise, jouait du violon et, peu après, s'exerçait à souffler dans le cor paternel. A 14 ans, il avait déjà écrit un opéra en deux actes : « Demetrio e Polibia ». Enthousiasmé qu'il était pour les maîtres allemands, ses condisciples du lycée musical de Bologne le surnommèrent « il tedesco ». Piaffant d'impatience, il lâche l'école et va de ville en ville, louant son talent de musicien. A 18 ans, il donne à Venise « Il cambiale di Matrimonio ». Il eut après 55 ans des troubles psychiques graves : crises de désespoir, impulsions au suicide. Cet état morbide fut passager.

Une extraordinaire facilité de création est la caractéristique essentielle du génie de Rossini. La griserie du rythme est un de ses moyens de séduction. Son célèbre crescendo, d'effet doublé par l'habileté de son orchestration, donne à ses ouvertures une allure extraordinaire et emballe tous les publics. « Il laisse couler son abondante verve mélodique, sans se préoccuper d'en contrôler la distinction ». Enfin, ses ornements, utiles à l'époque, puisqu'ils contraignirent ses interprètes à chanter sa musique telle qu'elle était écrite, ont aujourd'hui bien vieilli. Ce ne sont là que brillants travaux de l'esprit, non langage du cœur et cela seul qui sort du cœur est assuré de

pérennité. Il s'est jugé avec quelque mélancolie, mais avec quelle profonde intuition, quand, après avoir cessé d'écrire pour le théâtre, à 37 ans, il dit tristement un jour : « Il ne doit rester de moi que le 3e acte d' « Otello », le 2e de « Guillaume Tell » et tout le « Barbier ». Pas même ! « Otello » est aujourd'hui bien oublié. Peu de temps avant sa mort, il tenait à Wagner ce propos désenchanté : « J'avais de la facilité, j'aurais pu arriver à quelque chose... ». Quoi qu'il en soit, le « Barbier », écrit en treize jours, demeure un pur joyau, léger, fluide, exquis et toujours si jeune !

Compositeurs féconds et faciles, *Bellini* et *Donizetti* furent tous deux précoces. Je n'ai aucun renseignement sur leur ascendance. Le second s'épuisa dans les plaisirs alternant avec le travail sans laisser place au repos. Il mourut paralytique général.

Giuseppe Verdi naquit à Roncole, près de Parme. De son père je sais seulement qu'il était aubergiste, ce qui ne préjuge en rien du goût qu'il pouvait avoir pour la musique. Toujours est-il que le jeune Verdi se range dans la classe des enfants précoces. A 12 ans il jouait de l'épinette et tenait l'orgue à la messe. A 16 ans il remplaçait le directeur de la Philharmonique et prodiguait les compositions de toutes sortes sans avoir rien appris de son métier. Cette nécessité de créer est bien la marque du tempérament du musicien-né. Ses œuvres sentent l'improvisation : les défauts criards y voisinent avec les qualités supérieures. Chaleureux, passionné, d'une grande sensibi-

lité (toujours les mêmes caractéristiques du musicien), il perd coup sur coup ses deux enfants et sa mère. Il revient foudroyé à Busseto, dans un accablement profond : « Plus d'amour, partant plus de joie, écrit-il ». L'imprésario Morelli le rencontre à Milan en 1841 et le contraint à se remettre à la musique. Boïto a dit de lui : « Il était un homme parmi les hommes et il osait l'être ». Bien des passages, certes, ont vieilli dans « Il Trovatore », « Rigoletto », « La Traviata », « Don Carlos » ou « Aïda », parce qu'ils n'étaient que la traduction d'un procédé et que les procédés passent avec la mode qui les avait créés. Mais, dans ces mêmes œuvres, bien des pages restent à l'abri de l'épreuve du temps. Ce sont celles que Verdi écrivit avec son cœur ému, rien qu'avec son cœur. Cette émotion est demeurée intacte, impolluée, et en écoutant ces pages nous vibrons de la même émotion qui les a inspirées. Parce que l'âme humaine à travers les âges demeure identique à elle-même, toujours.

Verdi vieillissant supprima de plus en plus le procédé, pour tendre à un art dépouillé, plus pur, toujours plus sincère et plus vrai. Il écrivait à M. Bellaigue à propos de sa dernière œuvre : « Je ne sais pas si j'aurai donné la note juste et surtout sincère ; aujourd'hui on fait des choses très belles... Mais en général on n'est pas sincère ».

A 74 ans, il faisait cet effort prodigieux de se renouveler entièrement, alors que son ancienne manière lui avait conquis une célébrité mondiale. Il avait subi l'influence de Wagner et celle de Boïto, le

poète-musicien auteur du livret de cette œuvre admirable que Verdi créait alors : « Otello ».

Il devait accomplir un tour de force plus prodigieux encore. En 1893, il faisait jouer une nouvelle œuvre, absolu chef-d'œuvre d'inspiration, de mouvement, de vérité, d'esprit, éclatante de jeunesse et d'ardeur. C'était « Falstaff ». Il avait 80 ans.

En France, l'Opéra-Comique triomphait.

François Boïeldieu, sans études techniques suffisantes, ne manqua pas de fraîches inspirations. Son fils, *Adrien-Constant Boïeldieu,* composa des opéras et de la musique religieuse.

Auber fut très précoce. A 16 ans, il était déjà un très remarquable pianiste et un violoniste et chanteur excellent. Victime de la fausse esthétique de son temps, il sacrifia trop au goût de l'époque. Flâneur impénitent, voluptueux, il travaillait cependant beaucoup. Son art est aimable, sans profondeur, fait surtout de grâce et d'esprit. Il eût dû vivre au lieu rêvé par Marot :

« Mais sous bel ombre en chambre et galleries
Nous pourmenant, livres et railleries
Dames et bains, seroient les passetemps
Lieux et labeurs de nos esprits contens. »

Ferdinand Hérold était fils de musicien. Son père, Alsacien, avait été élève de Ph.-E. Bach. La musique du « Pré aux Clercs » ou de « Zampa » est plus vraie, plus émue, que celle d'Auber.

Adolphe Adam est insignifiant. *Halévy* suivit les traces de Meyerbeer.

Les autres compositeurs en vogue à l'époque furent *Félicien David, Victor Massé* et *Ambroise Thomas,* célèbre et abondamment décoré, dont les œuvres ressortissent plutôt à la confiserie qu'à la musique.

Berlioz

C'est le 11 décembre 1803 que naissait à la Côte Saint-André le jeune Louis-Hector Berlioz, qui devait être « l'incarnation même du génie romantique ». Son père était médecin, très bon, charitable, âme noble et esprit fort cultivé. L'exemple de Berlioz est fréquemment cité par les adversaires de l'hérédité musicale. Ici je demande à m'expliquer. Ces auteurs, à mon sens, confondent beaucoup trop souvent « musicien » dans le sens large qu'il doit comporter, avec « musicien professionnel ». Le père de Berlioz fut médecin. Et alors ? Cela l'empêchait-il d'être musicien ? C'est-à-dire de comprendre, de sentir et d'aimer la musique. On semble oublier que le Docteur Berlioz fut le premier maître du jeune Hector et qu'après lui avoir fait admirer l'harmonie des œuvres des grands poètes latins, il lui donna lui-même ses premières leçons de musique. Certes, il devait s'opposer plus tard à ce que son fils embrassât la carrière musicale, mais il ne combattait chez son fils la musique qu'en tant que métier et l'avenir, à ce point de vue, ne lui

devait point donner tort. Berlioz, dans la musique, connut la plus atroce misère. Il est permis de supposer que son avenir matériel eût été plus brillant s'il avait terminé ses études médicales et exercé la profession à laquelle le destinait son père. Le Docteur Berlioz s'est donc comporté en père prévoyant. Qui oserait l'en blâmer ? C'est une complète erreur que de tabler sur ce fait pour nier toute hérédité dans l'apparition du talent musical chez son fils. La précocité dont fit preuve le jeune Hector s'inscrit d'ailleurs en faux contre une telle assertion.

Grand nerveux, impressionnable, enthousiaste, Berlioz enfant a bien le tempérament nécessaire pour faire un musicien. Il s'exalte et pleure en lisant Virgile. A 12 ans, il fait sa première communion : « Alors, au moment où je recevais l'hostie consacrée, un chœur de voix virginales entonnant un hymne à l'Eucharistie me remplit d'un trouble à la fois mystique et passionné que je ne savais comment dérober à l'attention des assistants ».

Il avait découvert un flageolet et s'essayait tout seul à en jouer. Ce fut son père qui lui enseigna la technique de cet instrument et lui mit en mains une vraie flûte. Alors, écrit-il, « mon père, désireux de développer les dispositions que je montrais, persuada à quelques familles aisées de la Côte de se réunir à lui pour faire venir de Lyon un maître de musique ». Est-ce là le fait d'un homme qui ne comprend rien à la musique ? Ce médecin là me semble à moi plus

musicien que bien des fabricants de notes professionnels...

A 12 ans, Berlioz était déjà amoureux. Le démon de la musique le tient et ne le lâchera plus. Il compose deux quintettes. A 15 ans, il écrit déjà aux éditeurs de Paris, sans succès d'ailleurs. Toutes ses compositions « portaient l'empreinte d'une mélancolie profonde ». ainsi qu'il l'a dit lui-même.

A Paris, étudiant en Médecine, il est de plus en plus sous l'emprise de la musique. Dans de terribles privations, il crée ses premières œuvres avec chœurs. Avec un étudiant en Pharmacie, il arrive à vivre pour moins de vingt sous par jour. Il est choriste aux Nouveautés dans des vaudevilles. Et ce sont ses lamentables échecs au Concours de Rome, où les vénérables membres de l'Institut, affolés par son audace juvénile, le refusent impitoyablement.

En 1817, double coup de foudre : pour « Shakespeare », pour son interprète Harriet Smithson. Puis lui sont révélés Goethe et le grand Beethoven : « Il m'ouvrait un monde nouveau ».

Il fabrique un petit morceau bourgeois qui lui vaut le second Grand Prix de Rome et qu'il déchire ensuite. En 1829, il a enfin le Grand Prix.

Et ce sont ensuite, jusqu'à la mort, les passions furieuses, la lutte contre l'incompréhension méchante, les jalousies et les haines, le corps à corps de tous les jours avec la misère et la maladie. Peu d'hommes sur la terre ont été aussi malheureux que Berlioz. Son tempérament de sensitive lui faisait multiplier

lui-même ses souffrances. Sans cesse torturé, sans cesse inquiet, aujourd'hui enthousiaste, le lendemain dans une sombre dépression, le plus grand des musiciens français fut aussi le plus désespéré des hommes.

Il avait, nous dit Théophile Gautier, une belle tête d'aigle irrité. Des yeux enfoncés et perçants, une crinière de cheveux, un large front déjà sillonné de rides à trente ans, une conversation inégale, brusque, brisée, emportée, une âme brûlante et débile avec un besoin torturant, maladif, de tendresse, voilà le portrait qu'en trace M. Romain Rolland. « La musique et l'amour sont les deux ailes de l'âme » écrit-il à son ami Humbert Ferrand. Quelle pureté dans le Nocturne de « Roméo et Juliette » et dans le Duo des Troyens : « Nuit d'amour et d'extase infinie... » Et cependant sa vie ne fut « qu'amour et torture d'amour ».

Ayant conduit presque jusqu'au bout ses études médicales, il nous a laissé une précise auto-observation ; il s'est étudié avec une rigueur toute scientifique et c'est là un précieux document pour l'étude de son tempérament qui, on va le voir, est le tempérament type : grand nerveux, héréditaire évidemment, que nous retrouvons chez tous les grands musiciens.

On lit dans ses Mémoires : « ...Le vide se fait autour de ma poitrine palpitante et il me semble alors que mon cœur, sous l'aspiration d'une force irrésistible, s'évapore et tend à se dissoudre par expansion. Puis la peau de tout mon corps devient

douloureuse et brûlante, je rougis de la tête aux pieds. Je suis tenté de crier, d'appeler à mon aide... On n'a pas idée de mort pendant ces crises ; non, la pensée du suicide n'est même pas supportable;... on voudrait même donner à sa vie mille fois plus d'énergie ; c'est une aptitude prodigieuse au bonheur, qui s'exaspère de rester sans application et qui ne peut se satisfaire qu'au moyen de jouissances immenses, en rapport avec l'incalculable surabondance de sensibilité dont on est pourvu... Les adagio des symphonies de Beethoven, certaines scènes d' « Alceste », d' « Armide » de Gluck, les Champs-Elysées de son « Orphée », font naître aussi d'assez violents accès de la même souffrance ; mais ces chefs-d'œuvres portent avec eux leur contre-poison : ils font déborder les larmes et on est soulagé. Les adagio de quelques-unes des sonates de Beethoven et l' « Iphigénie en Tauride » de Gluck, au contraire, appartiennent entièrement au spleen et le provoquent ; il fait froid là-dedans, l'air y est sombre, le ciel gris de nuages, le vent du nord y gémit sourdement... ». Rien à ajouter à cela. Grand émotif, cyclothymique, Berlioz l'est de toute évidence.

Et M. Romain Rolland écrit : « De tels êtres sont destinés au malheur... Ils ont un don qui leur est propre d'attirer, de recueillir, de savourer la douleur; ils n'en perdent pas une goutte ».

Sa femme très malade, il se débat dans la misère. Une nuit, l'idée lui vient d'une symphonie, il se lève, il va l'écrire. Mais il pense au temps nécessaire, aux frais de l'édition, à l'argent qui lui manquera pour

soigner sa pauvre malade. « Ces idées me donnèrent le frisson et je jetai ma plume. La nuit suivante, j'entendais clairement l'allegro ; il me semblait le voir écrit.., J'allais me lever. Mais je me raidis contre la tentation, je me cramponnai à l'espoir d'oublier... et le lendemain, au réveil, tout souvenir avait disparu pour jamais. » « Cette page fait trembler. Un suicide est moins lamentable. Ni Beethoven, ni Wagner n'ont souffert une pareille agonie. » (Romain Rolland.)

Il voit mourir tous ceux qu'il aime ; il ne lui reste que son fils, faible, nerveux, mélancolique comme lui. Il a perdu la foi, il ne croit plus à la gloire, il ne croit plus à la beauté, il ne croit plus à lui-même. A 61 ans, il écrit : « Je suis seul, je dis à la mort : Quand tu voudras, qu'attend-elle donc ? ». Wagner le rencontre et écrit à Liszt : « Chacun reconnut dans l'autre un compagnon d'infortune et je me trouvai plus heureux que Berlioz ». Il lui donne « Tristan » avec cette dédicace : « Au cher et grand auteur de « Roméo et Juliette », l'auteur reconnaissant de « Tristan et Yseult ».

Un an avant sa mort, Berlioz était un peu débarrassé du souci de trouver de l'argent pour manger. Il disait alors ce mot affreux : « Je souffre tant ! Je voudrais ne pas mourir maintenant, j'ai de quoi vivre ».

Et ce fut contre la mort un combat désespéré. Le 8 mars 1869, paralysé, il expirait.

Berlioz n'a pas dans l'admiration des hommes la place qui lui est due. Les savants professeurs de la

musique notent dans son œuvre les fautes qui sont nombreuses. Ils s'inclinent cependant devant sa puissance d'émotion et son don prodigieux d'orchestrateur. Il est plus que cela. M. Romain Rolland l'a bien vu, qui écrit : « Je comprendrais encore qu'on le discutât au pays de Bach, de Beethoven. Mais chez nous qui a-t-on à lui opposer ?... Quand j'ai nommé Beethoven, Mozart, Bach, Hændel, Wagner, je ne lui connais dans l'art musical pas un supérieur et pas même un égal. Il n'est pas musicien, il est la musique même. Il ne commande pas à son démon, il est vraiment sa proie... Il est terrassé, dévasté par l'émotion musicale. En vérité, il est un miracle, le phénomène le plus prodigieux de l'histoire de la musique au XIX^e^ siècle ».

Et sur la fin de sa vie, ces phrases émues et émouvantes, de M. Romain Rolland toujours : « Vieil enfant, si misérable, si perdu, si tremblant devant la mort ! Au même moment de sa vie, Wagner, triste, souffrant, doutant de ses efforts, sentant l'inanité de son âpre combat contre la médiocrité du monde, fuyant loin du monde, se jetait dans la foi. Pauvres gens ! Les vainqueurs du monde ! Si vaincus et brisés ! ».

Liszt

M. Adam Liszt aimait la musique. « Et à Eisenstadt il regrettait la cour du magnat, toute glorifiée par la présence de l'illustre Haydn et du fameux Hummel. »

Sa jeune femme l'obligeait le soir à se mettre au piano et le consolait ainsi d'une vie qu'il disait manquée, car il aurait voulu être virtuose. Il se disait né pour la musique ; c'était aussi l'avis du grand Haydn. Et, quittant avec amertume le clavier, il se remettait à l'étude des fermages princiers. Un jour du premier printemps de l'année 1811, comme le jeune ménage faisait un tour de jardin, sa jeune femme Anna confia à son mari qu'elle se croyait enceinte. On décida que ce serait un garçon et qu'il ferait la route glorieuse mais difficile dont son père continuait toujours de rêver. La nuit du 21 au 22 octobre, le jeune Franz faisait son entrée dans le monde. Voilà à peu près ce que nous dit M. Guy de Pourtalès des circonstances qui précédèrent la naissance du prodigieux virtuose qui devait aveugler le monde du fulgurant éclat de son génie.

« Un dimanche, M. Liszt s'étant mis au piano pour jouer le Concerto de Ries en do diese mineur, le petit Franz se coula près de lui. Tête baissée et bouche entr'ouverte, il écoutait les voix qui sortaient de la caisse d'ébène. Et il ne bougea de place, tant leur langage lui parut merveilleux. Lorsque le père eut achevé cet extraordinaire entretien, le petit s'enfuit dans le jardin pour retenir le plus longtemps possible ce que lui avaient dit ces amis sans visage. Le soir même à table il le chantonnait sans se tromper et déclarait à ses parents qu'il voulait apprendre la musique. » Les lois toutes puissantes de l'hérédité avaient joué. Franz Liszt était né musicien. Dès la

sixième leçon donnée par son père, on ne pouvait plus l'arracher du piano. « L'oreille était d'une justesse miraculeuse et sa petite main aux doigts déliés semblait comme rompue d'avance aux difficultés du mécanisme. Plus surprenante encore était sa mémoire qui retenait tout sans effort. » Hérédité du sentiment profond de la musique, hérédité motrice, se manifestaient toutes deux chez lui. Nerveux, impressionnable, le petit Franz s'exaltait. On l'entendait la nuit parler ou gémir. Il était très chétif. On craignait qu'il ne vécût pas. A 9 ans, il donnait son premier concert. Il joua son Beethoven aimé et ce fut un triomphe. Czernyn fut alors son professeur et, enthousiasmé de ses prodigieux progrès, refusa toute rémunération. En 1882, nouveau concert. Un critique s'écrie : « Est deus in nobis ». Beethoven, pauvre, sauvage, méditait dans son logis d'indigent la Neuvième Symphonie. Tout ce que les journaux avaient dit de l'enfant prodige le lui avaient rendu suspect. Le 17 avril 1823, « Quelle surprise pour Liszt lorsque, parmi les quatre mille auditeurs de la Redoutensaal, Beethoven fait son entrée, Franz tremblant regarde le maître dont l'œil immobile se fixe sur lui... A peine a-t-il achevé de jouer, au milieu de l'enthousiasme des témoins, que Beethoven s'élance sur l'estrade, saisit l'enfant et le baise au front ».

A Paris, le jeune virtuose connaît d'incroyables triomphes. Il en est de même à Londres. Le jeune Franz compose. Son opéra « Don Sanche » est joué à l'Opéra de Paris. Il a alors 14 ans.

Puis, dégoûté du mercantilisme qui l'entoure, il veut entrer dans les ordres. Il a des hallucinations, voit saint François de Paule debout sur les vagues de la mer. On sait qu'il devait écrire plus tard deux magnifiques poèmes pour le piano : saint François d'Assise parlant aux oiseaux et saint François de Paule marchant sur les flots.

Il avait 16 ans lorsqu'il perdit son père et dut alors donner des leçons de piano pour vivre.

Il écrit à un de ses élèves : « Homère, la Bible, Platon, Loeke, Byron, Hugo, Lamartine, Châteaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber sont tous à l'entour de moi. Je les étudie, les médite, les dévore avec fureur... Et moi aussi, je suis peintre, s'écria Michel-Ange la première fois qu'il vit un chef-d'œuvre... Quoique petit et pauvre, ton ami ne cesse de répéter les paroles du grand homme depuis le dernier concert de Paganini ».

Il a coup sur coup trois coups de foudre d'admiration et d'enthousiasme : le premier pour Lamennais qui lui apprend la philosophie de la musique, le second pour la Symphonie Fantastique de Berlioz, le dernier enfin pour un artiste inconnu et maladif qui débutait alors : Frédéric Chopin, qui devint son ami. « Tout ce que Listz avait appris de Paganini dans l'ordre technique, il l'apprit de ce nouvel ami pour la vie intérieure. »

Telle fut la jeunesse prodigieuse de cet enfant né pour la musique.

Liszt fut, autant que le plus grand virtuose du

piano, un compositeur de génie. Cela on l'oublie trop parce que, ainsi qu'il arrive toujours en pareille matière, sa gloire d'exécutant éclipsa sa gloire de créateur. Et puis Liszt fut une des âmes les plus grandement belles, généreuses et désintéressées qu'on puisse rencontrer dans l'histoire. Cela on ne le dira jamais trop. A côté de ses éblouissantes compositions pour le piano, ses œuvres destinées à l'orchestre valent par le pittoresque descriptif, la puissance de l'évocation, la souplesse et le coloris de l'orchestre, et surtout par la profondeur de la pensée, la sincérité de l'accent et l'intensité de l'émotion. C'est un cœur qui parle et un grand cœur.

Comme il avait défendu Berlioz dénigré, il soutient et réconforte Wagner bassement attaqué. Il s'efface devant la gloire de celui-ci, l'encourage contre tous, proclame son génie. Admirable désintéressement ! En tous lieux, en tous temps, Liszt a lutté pour le triomphe des plus nobles causes de l'art.

Le 14 septembre 1860, il écrivait son testament. Page brûlante d'amour pour la princesse de Wittgenstein, qu'il aimait et dont il était aimé, mais que de ridicules chicanes l'avaient empêché d'épouser. « J'aurais voulu, dit-il, posséder un génie immense pour chanter en sublimes accords cette âme sublime. Hélas ! C'est à peine si je suis parvenu à balbutier quelques notes éparses que le vent emporte. »

Et un peu plus bas : « Il est dans l'art contemporain un nom déjà glorieux et qui le sera de plus en plus : Richard Wagner. Son génie m'a été un

flambeau... Je désire être inhumé simplement, sans pompe aucune et, s'il est possible, de nuit ».

Chopin

Le grand poète du piano naquit près de Varsovie, le 22 février 1810. Son père était professeur de français à Varsovie. Sa mère était d'une sensibilité exaltée, délicate et exquise : la « meilleure des mères » dira Chopin, « la seule passion de sa vie » écrira George Sand. Le jeune Frédéric hérita absolument du tempérament émotif de sa mère et ce tempérament n'est autre que celui que nous rencontrons chez tous les musiciens, sans lequel on ne peut devenir vraiment musicien. Nous ne serons donc pas étonnés de voir le Docteur Fernel ranger Chopin en bonne place dans sa galerie des Névrosés de la Littérature et de l'Histoire. Qui dit musicien, dit grand nerveux et de grand nerveux à névrosé, le pas n'est pas grand qui reste à franchir. Chopin portait en lui une certaine féminité; son caractère est féminin par plus d'un côté et cela montre bien la toute puissante influence de l'hérédité maternelle chez lui.

Il avait deux sœurs aînées. Une autre sœur plus jeune mourut à 14 ans de tuberculose pulmonaire.

Son existence se consuma en une fièvre continuelle. Mélancolique et passionné, d'une sensibilité exquise toujours inquiète, toujours vibrante, il mena ici-bas une courte vie qui ne fut qu'un martyre. « L'homme

explique l'artiste, de même que les œuvres commentent la vie. »

Trés précoce, à 8 ans il électrisait le public d'un concert en jouant au piano un concerto de Gyrowetz. Il improvisait avec une facilité prodigieuse. A Vienne, en 1829, il éxécutait déjà ses œuvres, mais c'est à Paris qu'il devait trouver la gloire. Il souffrit toujours d'être loin de sa Pologne aimée et ce n'est que la nostalgie de la terre qui l'a vu naître qui chante désespérément dans toute son œuvre. Les mazurkas sont spécifiquement polonaises, mais c'est le même sentiment d'amour pour le pays quitté qui devait inspirer à l'exilé la tristesse poignante des Nocturnes, la fière mélancolie des Ballades ou la révolte de certains Préludes.

Tous, dans la famille de Chopin, nous dit le Docteur Fernel, avaient un goût très marqué pour la musique. Sa mère, excellente pianiste, jouait des heures entières, pendant lesquelles, couché à ses pieds, le petit Frédéric écoutait religieusement, après quoi, les mains sur le clavier, presque sans tâtonner, il reproduisait ce qu'il venait d'entendre. En entendant les notes, ses yeux se remplissaient de larmes; on crut à une aversion pour la musique. Sa mère l'emportant pour calmer ses crises « l'enfant la regardait suppliant et ses petits bras tendus désignaient l'instrument ouvert ». Une nuit, il se leva et, en chemise, se dirigea vers le salon, où on le trouva pieds nus, jouant tout ce qu'exécutait sa mère. Il semblait en extase. On eut peine à le faire recoucher. Sa nervosité était exces-

sive : « Un rien, le pli d'une feuille de rose, l'ombre d'une mouche le faisaient saigner. » (G. Sand.) Il était beau : « C'était quelque chose comme ces créatures idéales que la poésie du moyen âge faisait servir à l'ornement des temples chrétiens. Un ange beau de visage comme une femme, pur et svelte de formes comme un jeune dieu de l'Olympe et, pour couronner cet assemblage, une expression à la fois tendre et sévère, chaste et passionnée. » C'était, nous disent Dupré et Nathan, le type même du candidat à la tuberculose.

La journée qui précéda son premier concert à Paris chez Pleyel, il ne prit aucune nourriture, anxieux, pâle d'émotion, soutenu par l'attente qui le dévorait : quand vint le soir, en pénétrant dans la salle de concert, il eut un éblouissement. Son corps était agité d'un tremblement nerveux.

Il appartenait, comme tous les artistes, au *genus irritabile*, et on cite maintes réparties plutôt dures qu'il fit à des gens qui lui avaient déplu.

Les passions naissaient sous ses pas, par le double prestige de sa personne, de son art. A son tour, il tombe amoureux. Marie Wodzinski, qu'il aime, épouse un comte. Et c'est brisé, anéanti, que Chopin sort de cette cruelle épreuve. C'est deux ans plus tard qu'il devait rencontrer G. Sand, liaison orageuse, se desserrant, se renouant, mais jamais complètement rompue, et qui devait avoir tant d'influence sur son œuvre. Dans cette prise de possession, dit Rémy de Gourmont, l'incube ne fut pas le frêle musicien. De

G. Sand, que Nietzche a qualifiée de « terrible vache à écrire », Baudelaire, guère moins dur, écrivait : « Elle a, dans les idées morales, la même profondeur de jugement et la même délicatesse de sentiment que les concierges et les filles entretenues. George Sand est une de ces vieilles ingénues qui ne veulent jamais quitter les planches. » Plus, sur les capacités luxurieuses de la bonne dame de Nohant, une phrase que l'éditeur de ses œuvres n'a pas osé copier. G. Sand a joué de Chopin comme elle avait joué d'Alfred de Musset, et l'a rejeté hors d'usage, après l'avoir proprement vidé, en lui prodiguant, à titre de consolation, des : « Mon cher enfant ! » tout maternels. Elle l'accompagna à Majorque, où les distingués praticiens locaux prescrivirent à Chopin tuberculeux la saignée et la diète ! thérapeutique vraiment on ne peut mieux choisie. Chopin présente alors des crises de dépression; il a des cauchemars fréquents, il est hanté par l'image de la mort qu'il craint. « Quiconque meurt, meurt à douleur », a dit le bon maître François Villon; Chopin le sait et, jeune, plein de son génie, il ne veut pas mourir encore. Chopin et G. Sand rentrent en France. En 1847, c'est la rupture. Chopin, incurable en sa mélancolie, devait lentement mourir de l'amour qui, jusque-là, l'avait aidé à vivre. Ses dernières œuvres sont fiévreuses, morbides, on y sent la mort qui passe. Cruveilhier, Louis et Fraenkel se succèdent à son chevet. Il tousse sans cesse, les hémoptysies sont fréquentes. A une courte période d'euphorie, telle qu'on en voit souvent chez les tuberculeux, succède le

désespoir définitif. Il se sait perdu, il souhaite la fin de son martyre, lègue son cœur à l'église de sa ville natale et demande à être enterré au Père-Lachaise, où il repose actuellement.

Sa nature « psychonévropathique complexe, par déséquilibration constitutionnelle de l'émotivité ». qui lui a donné l'inspiration, a fait de sa vie un long calvaire. Il cherche à s'étourdir, et après un concert chez Pleyel, tombe dans un long évanouissement. Il part pour l'Angleterre, pays du brouillard et de l'humidité. C'était un vrai suicide. Il revient mourant et dans la misère. Quelques amis se cotisèrent pour lui louer un logement. La longue agonie commença. Le 17 octobre 1849 Chopin trouvait enfin la paix dans la mort. Son enterrement fut une apothéose. Il avait 39 ans.

Richard Wagner

Ecrivain, philosophe, poète, musicien de génie, Wagner est sans doute la personnalité la plus prodigieuse du XIX^e^ siècle.

C'est le 12 mai 1813, à Leipzig, que naissait celui qui devait bouleverser l'art dramatique comme l'art musical. Son père, petit fonctionnaire, mais très artiste, était fort lettré et épris de poésie. Ses frères et sœurs avaient tous un tempérament d'artiste.

Albert Wagner fut le père de Johanna Jachmann, célèbre cantatrice. *Johanna Rosalie* fut une actrice distinguée.

Clara-Wilhelmine fut également une cantatrice de grand talent. A 18 ans, le jeune Richard jouait du piano pour bercer l'agonie de son beau-père. Celui-ci murmura faiblement : « Aurait-il le don de la musique ? » Dès son plus jeune âge il avait un culte pour Weber, en même temps qu'un vif penchant pour la littérature et une extraordinaire facilité pour la poésie. A 12 ans, il s'enthousiasmait pour Eschyle, Sophocle et Shakespeare et composait un immense drame. Voilà bien la précocité, marque de la prédestination, signature de l'hérédité. Il écrivit de la musique de scène pour son drame et une ouverture à grand orchestre, puis en 1830, se jeta à corps perdu dans la politique révolutionnaire. Son frère *Albert*, chanteur remarquable, résidait à Wurtzbourg ; Richard se rend auprès de lui et compose un opéra : « Les Fées ». Il avait vingt ans.

Puis, c'est l'amour pour Minna Planer, une cantatrice, et le mariage qui s'ensuit. Froide, incompréhensive, Minna ne devait être à Wagner de nul secours pour l'aider à traverser les épreuves douloureuses qui l'attendaient. C'est la misère, une misère atroce, et puis ce sont les avatars de toute sorte, de la traversée pour Londres, la tempête qui devait inspirer le « Vaisseau Fantôme »; Paris, enfin, où on accepte la « Défense d'aimer » à la Renaissance. La veille de la première, le théâtre fait faillite. Les dettes augmentent; le pauvre exilé connaît tous les tourments. Le directeur de l'Opéra lui achète 500 francs le manuscrit du « Vaisseau Fantôme » pour le faire mettre en

musique par un autre ! Pour avoir du pain, Wagner vend son chien qu'il adore et engage sa montre.

Il rentre en Allemagne où l'attendent de nouvelles désillusions. Puis ce sont les troubles de 18, Wagner combattif se compromet. Il doit fuir et revient à Paris en passant par la Suisse.

La misère l'y attendait à nouveau. Il souffre d'une maladie nerveuse sans cesse grandissante. Il était d'une émotivité extraordinaire et avait même eu des périodes de mysticisme. Dans son enfance il riait et pleurait alternativement. En 1845, il est hanté de l'idée de la mort prochaine. Il accuse des insomnies fréquentes, et en 1848, veut se tuer. Il est dans une incurable mélancolie. En 1852, il est tourmenté de migraines fréquentes. Il était atteint d'astigmatisme. et beaucoup des troubles nerveux qu'il présentait tiraient de là leur origine sans qu'on le sût et qu'il fût soigné pour cela. L'ophtalmologiste Sir Anderson Critchett constata dans chaque œil une dioptrie d'astigmatisme myopique et corrigea ce défaut par des verres sphéro-cylindriques appropriés.

En 1853, en Suisse, c'est l'idylle avec Mathilde Wesendonck, la passion terrible qui s'ensuivit et la séparation volontaire décidée. Wagner enseveli dans sa douleur et ses souvenirs, termine à Venise Tristan et Isolde. A Paris, on monte Tannhauser. Wagner accourt. Et ce fut la lamentable histoire trop connue. La jeune aristocratie de l'Empire organisa un chahut ignoble pour empêcher la représentation. Les membres du Jockey-Club avaient leurs cannes et

leurs sifflets de chasse. On égorgeait froidement un chef-d'œuvre fait des larmes et de la misère d'un homme de génie. Ah ! la noble tâche ! En vain, Baudelaire, Jules Janin criaient haut leur dégoût d'une telle lâcheté; en vain Perrin, Gustave Doré, Champfleury, Villot se pressaient autour de Wagner. Celui-ci, désespéré, fuyait.

Vagabond, errant de ville en ville, toujours il se débat dans le dénuement. Il est attaqué bassement, sali, honni, dénigré, qu'importe ! Son génie, plus fort que tout le pousse à écrire, et il crée pour les hommes haineux d'éternels monuments de beauté ! Il y a, je crois, quelque petitesse à lui reprocher après cela d'avoir écrit : « Une Capitulation ! »

Il se sépare de Minna. Il aime Cosima Listz, femme de Hans de Bulow. Malade, torturé, poursuivi par les créanciers, il se réfugie en Suisse. Il est désabusé de tout. Et c'est le coup de théâtre. Un envoyé du roi de Bavière le vient chercher. Les misères sont finies ? Pas pour longtemps. C'est de nouveau la coalition des haines et des basses jalousies. Il doit encore fuir en Suisse, son éternel refuge; toujours errant, toujours proscrit. Cette fois Cosima l'a suivi. Il a trouvé celle qui l'a compris. Comme Kundry au dernier acte de « Parsifal », elle ne veut qu'une chose : « Servir ». Et aujourd'hui encore, elle veille, fidèle et pieuse vestale, sur les représentations à Bayreuth de l'œuvre gigantesque de celui qui n'est plus.

Grâce encore à Louis de Bavière, Wagner devait enfin trouver en Bayreuth le hâvre de grâce pour y

mener en paix les dernières années d'une vie tourmentée et douloureuse. Tout plein de la sérénité de la foi et de la paix du cœur brille « Parsifal ».

Le 13 février 1883, Wagner mourait subitement à Venise. Il repose dans son jardin de Bayreuth, dans l'enceinte même de Wahnfried, en une grande salle de marbre noir, sans inscription ni ornement.

Voilà quelle fut la vie de celui qui « dans le recul du temps s'égale à Eschyle et mérite dans l'Histoire une place qui semble bien, pour de longs siècles peut-être, rester unique... Car il put porter l'œuvre d'art intégrale à un point de puissance et de perfection... que nul génie actuel, ou visible à l'horizon, ne saurait songer à égaler. » (J. Bartholoni.)

Du point de vue particulier qui nous occupe ici, retenons surtout que le tempérament musical de Wagner dut certainement quelque chose à ses ancêtres du XVII[e] et du XVIII[e] siècles, maîtres d'école saxons, sortis du peuple, à la fois pasteurs, organistes et maîtres de musique. L'influence du père, sensible, lettré et poète, est aussi nette chez Richard Wagner que celle de sa mère, nerveuse, encline à la rêverie mystique et à l'exaltation religieuse.

Wagner est étudié par le Docteur Fernel dans son travail sur les Névrosés de la littérature, de l'Histoire que j'ai déjà cité à propos de Chopin.

Le Docteur Max Nordau proclame : « Richard travail sur les Névrosés de la littérature et de l'Histoire que j'ai déjà cité à propos de Chopin.
que nous avons vus jusqu'ici. » Rudesse sans ménage-

ment comme on peut voir. Nietzche dit : « Sa puissance de séduction atteint au prodige. » Puis : « Il nous ruine la santé. La convulsivité de son tempérament, sa sensibilité irritée, tout permet de conclure nettement : Wagner est une névrose. » Il a trouvé le moyen d'exciter les nerfs fatigués, il aiguillonne les plus épuisés, rappelle à la vie les gens à demi-morts. »

C'est bien à tort qu'on a accusé Wagner de mégalomanie. Cyclothymique lui aussi, comme la plupart des musiciens, il traversait des crises de dépression nerveuse au cours desquelles il se laissa aller au *tœdium vitæ* qui le poussa aux idées de suicide.

Il enfantait dans l'angoisse. Terminant « Tristan », il écrit à Listz : « Quel lamentable musicien je suis !... Du fond de mon cœur je me tiens pour un absolu raté... » Il était fier, certes, et qui ne l'eût été à sa place ? mais souvent il lui échappe un aveu d'impuissance : l'œuvre créée n'atteint pas encore la sublime altitude de l'œuvre rêvée, et Wagner doute de lui. Ce n'est point là le fait d'un mégalomane.

Il est déjà pessimiste quand il entreprend la lecture de Schopenhauer. Il est désespéré, mais la formidable force de volonté qui l'anime, jamais ne faiblit. Berlioz tombait dans l'abattement absolu. Dans une misère égale, Wagner jamais ne se laissera abattre.

Sa sensibilité frémissante était toute pitié pour tout être souffrant. La composition des « Maîtres-Chanteurs » fut interrompue pendant plusieurs mois, par le fait d'un misérable chien errant, malade et aban-

donné, que Wagner avait recueilli et soigné. Le chien l'avait mordu à la main droite, blessure restée douloureuse et qui l'empêchait d'écrire. Le chien n'en fut pas moins bien soigné. Sa philantropie n'était pas seulement théorique, mais agissante. Il aimait les hommes, malgré qu'ils l'eussent beaucoup fait souffrir. Mais son caractère était violent, prompt à la colère. « D'une sensibilité exquise, il dépassait toujours le but et n'avait pas conscience du chagrin qu'il causait. »

Quelqu'un qui le vit à 62 ans écrit : « C'est un nerveux, un passionné. Il est toujours furieux. Il est en éruption continuelle. » Catulle Mendès, lui rendant visite à Triebschen, le trouva sur le quai de la gare, tremblant de l'attente, « comme une femme qui a ses nerfs ».

Le Docteur Fernel nie avec raison que l'art de Wagner ait quelque chose de morbide. Certes, on ne peut assister à une représentation de « Tristan » ou du « Crépuscule des Dieux » sans ressentir, indépendamment de toute joie artistique, un véritable ébranlement nerveux, émotion qui atteint les dernières limites de la puissance, oui, mais point pour cela malsaine.

Grand émotif, cyclothymique, il le fut comme presque tous les musiciens. Le montrer comme un érotomane, prototype de toutes les dégénérescences, c'est une absurdité.

Il aurait, dès 1878, présenté de la dégénérescence amyloïde du foie, de la rate et des reins. Il se plaignit, dans les derniers mois de sa vie, d'une dyspnée intense

après les repas; sur sa mort subite, le Docteur Fernel soulève les hypothèses d'affection organique de l'estomac, de crise d'angor pectoris ou d'embolie cardiaque. L'autopsie ne renseigne guère : elle révéla seulement une grosse dilatation de l'estomac, une hernie inguinale interne et une dilatation des cavités du cœur.

En ce corps de santé précaire, résidait un génie formidable et universel. Philosophe et poète autant que musicien, Wagner est, avec Beethoven, le plus grand classique de la musique. Plus l'intelligence étudiera son œuvre et plus elle y trouvera matière à penser, réflexion féconde, profondeur de philosophie et beauté poétique. A cet égard, la Tétralogie est un monde.

Plus le cœur s'approchera de cette même œuvre, plus il la comprendra, et plus il y trouvera incomparable beauté et monument d'émotions que peut-être aucun autre musicien, à part Beethoven, n'a jamais atteints. On a pu dire de l'auteur de « Tristan » qu'il était « le plus génial assembleur de notes qui ait jamais fait de l'art avec la douleur des hommes ». Il donne à ceux qui ont étudié à fond les poèmes, les légendes et les partitions de ses œuvres, « les plus extraordinaires jouissances physiques et morales qu'il soit donné à un être humain de ressentir ».

Et je terminerai en citant quelques lignes de la lettre-préface que M. Barthou écrivit en 1923 pour l'admirable livre de M. Jean Bartholoni : Wagner et le Recul du Temps.

« Le génie de Wagner, vainqueur à la façon de Siegfried, a conquis l'admiration universelle, mais il a connu le sort de tous les grands créateurs... Il a soulevé les passions de l'ignorance et les haines de la jalousie. Il fut, à vrai dire, un très grand homme qui a donné au sang, à la volupté et à la mort des expressions inconnues avant lui et que sans doute personne jamais n'égalera. Mais je ne suis qu'un amateur, dont le témoignage, il est vrai, n'a pas attendu la victoire du Titan de Bayreuth pour saluer son extraordinaire génie. Cette musique secoue tout mon être et me découvre toujours des beautés nouvelles. »

Concluons donc avec Maurice Barrès : « Le prophète de Bayreuth est venu à son heure... Allons à Wahnfried sur la tombe de Wagner... »

Siegfried Wagner. Etre le fils d'un homme de génie, c'est une écrasante charge. Siegfried Wagner est dans la situation du fils du grand peintre anglais dans la pièce de M. Maurice Rostand : « La Gloire ». Fils d'un musicien génial, il est né musicien, mais écrasé par la gloire de son père, on l'a quelque peu injustement ravalé au rang des compositeurs de second ordre. Nul n'a jamais pensé, certes, à le comparer à l'auteur de « Lohengrin », mais, pour juger en toute impartialité, il faut le considérer en tant que musicien séparé, afin de n'être point tenté d'établir entre son œuvre et celle de Richard Wagner un parallèle qui ne peut évidemment que l'écraser. M. Georges Pioch m'a dit l'émotion immense du public du Châ-

telet lorsque Siegfried monta au pupitre de Colonne pour y diriger des fragments de l'œuvre de son père à qui il ressemble étonnamment au physique. Il dirigea par cœur et d'une façon magistrale. Compositeur, il a eu la sagesse de ne point marcher dans les brisées paternelles et a, dans le domaine de la Comédie musicale, produit quelques œuvres fort réussies.

Jetons maintenant un rapide regard sur les autres musiciens de l'école allemande. Le voisinage de Richard Wagner est, certes, redoutable, et ils nous paraîtront, à côté de lui, seigneurs de maigre importance. Plusieurs cependant furent de grands musiciens.

Auton Bruckner, fils d'un maître d'école d'Ausfelden, qui aimait la musique, et lui enseigna les premiers éléments, fit montre de dispositions musicales précoces. Il apprit seul la technique de son art et mena une vie très pénible. Excellent organiste, il a écrit huit Symphonies qui, désordonnées et mal équilibrées, sont pleines d'un souffle de grandeur et de puissance, qui classe Bruckner au rang des vrais musiciens inspirés.

Symphoniste également, *Gustav Mahler,* né en Bohême, était Tchèque d'origine. Je ne sais rien de son ascendance. Son œuvre tumultueuse déborde d'une inspiration émouvante et catapultueuse et éclate d'une force irrésistible. Il y manque le goût et le sens des proportions.

Max Reger, très doué, fut quasi autodidacte. Sa science, grande, n'est pas exclusive d'émotion.

C'est une personnalité de premier plan que celle d'*Hugo Wolf*. Il était le quatrième fils d'un corroyeur musicien qui jouait du violon, de la guitare, du piano, et avait organisé chez lui un petit quintette où il tenait le premier violon, Hugo le second violon, un frère de Hugo le violoncelle; un oncle, le cor, et un ami, l'alto. Famille, on le voit, dont tous les membres étaient musiciens.

Le jeune Hugo, renfermé en lui-même, se montra tout de suite passionné de musique. Renvoyé du Conservatoire, il se forma tout seul, dans des souffrances indicibles, grâce à une énergie colossale. Obligé de travailler en dehors de la musique, pour pouvoir vivre, et combien misérablement ! il s'exténua. Ardent, grand nerveux, inquiet, il fut, pour Dupré et Nathan, atteint de psychose intermittente à forme alterne, compliquée plus tard de paralysie générale.

Le comparant à Beethoven, M. Romain Rolland écrit : « Le vieux Prométhée, jusqu'à son dernier jour, conserva son énergie de fer que rien ne put enta mer... Agonisant au milieu d'un orage... il est tombé, frappé en plein combat, d'un seul coup, tout entier. Mais que dire de ceux qui se connurent peu à peu.... qui assistèrent lentement à la ruine, pièce par pièce, de leur âme ! Ainsi fut Hugo Wolf, à qui son tragique destin assure une place à part dans l'Enfer des musiciens. »

Enthousiaste admirateur de Berlioz, il fut surtout

wagnérien avec passion et, de toutes ses forces, défendit le grand homme attaqué.

Pendant ce temps, il mangeait une fois par jour...

Il composa, dans la fièvre de l'inspiration, une série de lieder admirables, le tout en deux ans. Puis, plus rien. Dans l'angoisse, il se désespère. Il ne peut plus composer ! la source est tarie. Il souhaite de mourir. Soudain, le 29 novembre 1891, la puissance créatrice reparaît pour un mois, puis disparaît à nouveau pour cinq ans. Solitaire, misérable, injurié, ne vivant que de la joie de créer, Hugo Wolf souffrit alors d'inexprimables tortures. Il écrit : « Seul, un dieu peut me secourir. Rends-moi des inspirations, réveille le démon qui sommeille en moi, qu'il me possède de nouveau ! » En 1895, il revit. Il travaille furieusement. Alors la folie vient. Après un séjour d'un an dans une maison de santé, il recouvre la raison. De pieux amis, par leurs générosités discrètes, épargnèrent à sa fin l'horreur de l'abandon dans la misère totale. Il ne pouvait plus composer. Vint un nouvel accès de folie. Il mourait, le 16 février 1903, de complications pulmonaires. Sa vie avait été brisée à 37 ans, car on ne peut compter cinq ans de pleine folie. Aussitôt qu'il fut bien mort, l'Allemagne s'aperçut qu'il était, aux côtés de Schubert et de Schumann, le plus génial des compositeurs et des poètes auteurs de lieder.

Richard Strauss est le plus grand musicien de l'Allemagne actuelle. Poète et musicien, orchestrateur

prodigieux, il est le fils d'un virtuose célèbre qui était premier cor à l'orchestre royal. A quatre ans, il jouait du piano. A six ans, il composait des lieder, des sonates et des ouvertures pour orchestre. Grand nerveux, son art fiévreux est toujours tendu par une surexcitation un peu morbide. Il vérifie pleinement ce que nous avons avancé du tempérament du musicien et de son hérédité.

Max Bruch, né à Cologne en 1838, reçut les premières notions de musique de sa mère, maîtresse de musique très estimée. Enfant prodige, il avait composé une symphonie à onze ans et obtenait à douze ans le prix de la fondation Mozart.

Hummel Johann était le fils du chef de musique à l'Institut militaire de Wurtberg.

Je ne sais pas quelle est l'hérédité d'*Humperdinck,* auteur du très wagnérien et charmant opéra-féérie : « Hansel et Gretel ».

Rheinberger jouait de l'orgue et composait pour son instrument à l'âge de sept ans.

L'école italienne, qui vit le triomphe de l'école avériste, vulgaire d'accents, pleine de formules douceâtres et désuètes avec Puccini, Leoncavallo, Mascagni, compte actuellement des musiciens qui s'efforcent de poursuivre un idéal plus élevé.

L'école espagnole est aujourd'hui en pleine floraison. Après Pedrell et Echevarria y Urruzola, *Albeniz* produit des œuvres fougueuses, passionnées, émouvantes et pleines de pittoresque. Grand nerveux,

sensible à l'extrême, lui aussi, Albeniz, fut d'une remarquable précocité. Il était à dix ans un virtuose célèbre du piano.

Je ne sais rien de la famille de *Granados* et de celles de *Manuel de Falla* et de *Turina.*

Grand musicien tchèque, *Smetana* jouait en public du violon et du piano à l'âge de 6 ans.

Au premier rang des écoles musicales brille l'école russe, à laquelle « les Cinq » ont assuré une gloire durable.

Précédés par Glinka et Dargomyzski, réagissant contre l'art factice de Tschaïkowsky et de A. Rubinstein, ils affirmèrent leur croyance en la sincérité, condition première de toute création d'art. Ils apportèrent à la musique de leur pays une couleur russe accentuée, teintée d'un peu d'orientalisme.

Sur *César Cui, Balakirew, Borodine* et *Rimsky-Korsakoff,* peu de renseignements concernant leur hérédité.

Moussorgky, le plus génial, et le plus inculte aussi, des cinq, naquit d'une mère excellente musicienne, qui lui enseigna le piano. Très précoce, il débutait à 12 ans en public, dans un concert de bienfaisance.

Il a lui aussi au suprême degré la sensibilité, la tension nerveuse qui caractérisent le vrai musicien. La musique était sa passion. Officier, il démissionna pour s'y consacrer exclusivement. Toute d'émotion, toute de nerfs, sa phrase musicale souligne le texte avec

une sensibilité aiguë. Atteint d'une grave maladie nerveuse, il mourait en 1881, ravagé par l'alcool.

Après *Glazounow* et *Scriabine, Stravinsky* écrit une musique audacieuse, orchestrée avec une étonnante virtuosité, pleine de rythmes neufs, qui agit violemment sur les nerfs, voire même porte légèrement sur les nerfs de certains auditeurs. Les homériques chahuts qui saluèrent les premières auditions du « Sacre du Printemps » sont là pour le trouver. Quoi qu'il en soit, Stravinsky est actuellement le plus remarquable représentant de la jeune école russe. Citons encore *Prokofieff.*

L'école roumaine brille d'un vif éclat. Deux de ses représentants sont surtout connus et admirés à juste titre en France : *Stan Golestan* et *G. Enesco.*

Citons encore : chez les Scandinaves *E. Grieg* et parmi les Tchèques *Dvorak.*

Les biographies de tous ces musiciens négligent déplorablement de renseigner le lecteur sur l'hérédité. Les auteurs qui les ont écrites ignoreraient-ils l'importance et l'intérêt de l'hérédité dans la constitution de la forme originale et personnelle du talent de ceux dont il ont étudié la vie ?

Encore qu'il soit originaire de Liège, c'est dans l'école française qu'on a coutume de ranger *César Franck.* Sa famille se rattache à une dynastie de peintres wallons. Et, de fait, le jeune César montra de précoces dispositions à la fois pour la musique et pour le dessin. C'était le désir du père que ses enfants

fussent musiciens. Et, à 11 ans, César Franck faisait sa première tournée de virtuose. Musicien inspiré, il avait le génie de l'improvisation. Organiste admirable, sa musique reflète sa nature sensible, noble, généreuse, passionnée et mystique. Il est une des plus belles âmes de la musique. Pauvre, méconnu, l'auteur de l'immortelle Sonate pour piano et violon courait le cachet toute la journée et se levait avant le jour pour pouvoir travailler un peu pour lui. Méprisé des artistes parvenus à la gloire, jamais il n'eut envie ni haine, jamais il ne se plaignit de son sort obscur. Il chérissait ses élèves de composition et les guidait avec amour. Ce fut une magnifique pléiade de musiciens qu'ainsi il forma.

Sa musique, nous dit M. Vincent d'Indy, « nous conduit de l'égoïsme à l'amour par le procédé des vrais mystiques chrétiens ; du monde à l'âme, de l'âme à Dieu ; *ab exterioribus ad interiora, ab interioribus ad superiora* ».

« A ses obsèques, ni le Conservatoire, ni l'Administration des Beaux-Arts n'étaient représentés. Quatorze ans plus tard, tous les personnages officiels prononçaient de pompeux discours à l'inauguration d'un monument élevé à sa mémoire... »

Voyons maintenant la glorieuse école dont il était le chef. Nous y trouvons :

Alexis de Castillon, officier et musicien, fut très précoce. Son père était chanteur, excellent musicien. Son oncle, M. de Montainville, violoniste amateur très remarquable. L'adolescence de Castillon s'écoula

rêveuse à l'ombre de cette cathédrale de Chartres chantée par Huysmans et où il jouait aux grandes orgues.

Chabrier, d'abord employé, mais passionné pour la musique, art pour lequel il révéla des dispositions très précoces. Il eut la révélation de Wagner à Munich, où Duparc l'avait conduit. Doué d'une imagination débordante, ses trouvailles rythmiques et orchestrales sont légion. Il mourut paralytique général. En 1893, à la représentation de « Gwendoline » à l'Opéra, il n'était plus que l'ombre de lui-même. Catulle Mendès dut le pousser au bord de sa loge pour qu'il vît la salle qui l'acclamait. Alors il pleura.

Henri Duparc est l'auteur de quelques lieder qui suffiront à immortaliser son nom. D'une inspiration vibrante, passionnée, profonde, ils constituent un des plus précieux monuments de notre art moderne.

Vincent d'Indy appartenait à une vieille famille de l'Ardèche, il fut élevé par sa grand'mère, excellente musicienne, qui lui fit commencer le piano à l'âge de 9 ans. Un de ses oncles, Wilfrid d'Indy, fut compositeur. Pénétré de Bach et de Wagner, très grand compositeur, M. d'Indy est à la Schola Cantorum le chef respecté d'une maison qui concurrence fort le Conservatoire de Paris. Je tiens l'admirable Symphonie sur un thème montagnard pour son chef-d'œuvre. La trilogie de Wallenstein, l'Etranger, Istar, Ferwaal, le Chant de la Cloche, sa musique de chambre, lui assurent, dans des genres différents, une place au tout

premier rang des grands compositeurs français contemporains.

Ernest Chausson, doux, mélancolique, d'une sensibilité exquise, est l'auteur d'admirables lieder, d'une symphonie, d'un quatuor et d'un sextuor piano et cordes où vibre une âme passionnée et émue, dont M. Camille Mauclair dit qu'elle était, dans sa tristesse infinie, l'une des plus pures qu'il ait jamais connues, avec celle de Mallarmé.

Guillaume Lekeu, artiste d'une émotivité extraordinaire ; belge comme Franck, doué de dispositions musicales précoces. Il ne faut pas craindre de le dire, Leken eut du génie. Artiste complet, réceptif au plus haut point, sentant toutes les manifestations de la beauté dans quelque ordre que ce soit : littérature, arts plastiques ou musique, Lekeu était emporté par une typhoïde à 24 ans, après nous avoir laissé deux mouvements d'un quatuor, une fantaisie pour orchestre, un trio, enfin une sonate pour piano et violon qui est un absolu chef-d'œuvre.

Charles Bordes, dont la mère était une excellente musicienne, composa de très beaux lieder. Il en est de même de *Pierre de Bréville*, de *Déodat de Séverac*, musicien de terroir, dont le père, peintre de talent et excellent musicien, commença l'éducation musicale de ses premiers ans. Il donnait son premier concert à 10 ans et demi.

Elève de la classe d'orgue de Franck, *Gabriel Pierné* appartient à une famille dont plusieurs mem-

bres étaient musiciens. A 12 ans, il composait sa célèbre Sérénade et, magnifiquement doué, remportait toutes les récompenses possibles au Conservatoire. Chef d'orchestre célèbre à la tête de l'Association des Concerts Colonne, il est aussi un compositeur fort remarquable, sensible et élégant, ému et sincère.

Au mouvement franckiste, on peut rattacher *Guy Ropartz* et même *Paul Dukas*, l'un de nos plus célèbres compositeurs modernes.

Au premier rang de l'école symphonique française, il faut placer *Edouard Lalo*, d'origine espagnole, au tempérament de conquistador, dont il a la fougue rythmique et l'éclat sonore. Méconnu en son temps, Lalo parvient peu à peu, maintenant qu'il est mort et bien mort, à la gloire qui lui est due. Son fils, *M. Pierre Lalo*, est, m'a dit M. Georges Pioch, le vivant portrait de son père. Très doué pour la musique, il est un des premiers critiques musicaux de ce temps.

Parmi les musiciens de théâtre, à côté de : *Reyer*, de *Félicien David* qui, très doué, possédait tout enfant la rage d'écrire et d'Ambroise Thomas, le maître incontesté de l'opéra français à cette époque reste *Gounod*, fils d'un graveur de grand talent et d'une femme excellente musicienne qui, après la mort de son mari, enseigna le piano, fut d'une précocité extraordinaire. Il a lui même indiqué ses premières sensations musicales qui furent : à 6 ans et demi, le « Freischütz » à l'Odéon ; à 12 ans, « Otello » aux Italiens, avec la Malibran ; à 13 ans, « Don Juan ».

« Ma mère, écrit-il, qui avait été ma nourrice, m'avait certainement fait avaler autant de musique que de lait... J'avais déjà la notion très claire et très précise de la différence entre le mode majeur et le mode mineur, avant même de savoir parler. Ayant un jour entendu chanter dans la rue, par quelque mendiant sans doute, une chanson en mode mineur, je m'écriai : Maman ! pourquoi il chante en do qui *plore* ? ». Grand nerveux, grand enthousiaste, il écrivait à sa mère : « Oh ! qu'on est heureux de comprendre la musique, ce langage divin ! ». Fanny Hensel, sœur de Mendelssohn, lui révéla à Rome les grands maîtres allemands. Impressionnable à l'excès, l'influence de Lacordaire faillit le faire entrer dans les ordres. Musicien facile et inspiré, mélodiste avant tout. Gounod a laissé bien des pages conventionnelles, fleurs bleues à l'émotion facile, propres à l'extase des midinettes sentimentales ; mais il laisse aussi des pages émues, sincères. Sa musique plaît, rien n'y sent l'effort, elle est pleine de goût.

Léo Delibes, qu'on voulut opposer à Lalo, lui est bien inférieur. Il y a du charme dans « Lakmé » et surtout de la grâce et du rythme dans ses ballets : « Sylvia » et « Coppélia ».

Citons encore *Guiraud.*

Georges Bizet appartient à une famille de musiciens. Son père était professeur de chant; il fut, avec sa femme, le premier maître de musique du jeune Georges qui, très précoce, entra au Conservatoire à 9 ans et y obtint toutes les récompenses, jusques et y

compris le Prix de Rome. Mort brusquement à 37 ans, il est cependant peut-être le plus grand musicien dramatique français après Berlioz. Nature riche, organisation exhubérante, il mettait Beethoven « au-dessus des plus grands, des plus fameux ». Grand harmoniste, coloriste exquis, orchestrateur puissant, il rechercha avant tout la vérité de l'accent dramatique, la sincérité passionnée. La musique de scène de « L'Arlésienne » est un chef-d'œuvre à la fois d'émotion intérieure et de pittoresque extérieur. « C'est l'art de Schumann transposé sous un autre ciel, devenu méditerranéen. » La musique nerveuse, passionnée de « Carmen » fait corps avec le drame ; aucune vaine recherche de l'effet, nulle concession au faux goût du public. Quelle différence avec l'adroite mièvrerie sentimentale de Massenet, qui lui veut plaire, à tout prix, même aux dépens de la vérité et de la sincérité. Il y a plus d'émotion vraie dans dix lignes du duo final de « Carmen » que dans tout « Werther ». Nietzche était enthousiaste de la musique de Bizet, qu'on décréta ennuyeuse, trop savante, wagnérienne ! Bizet ne connut pas la gloire de son vivant, semblable en cela à tous les grands créateurs, toujours en avance sur leur temps.

Massenet, à qui nous n'ajouterons pas son prénom, puisqu'il en avait horreur, est peut-être le compositeur français actuellement le plus populaire. Il nous offre à considérer un des cas les plus remarquables d'hérédité musicale, parce que l'histoire de sa famille est à ce point de vue aussi nette qu'on l'eût pu sou-

haiter dans des conditions expérimentales. Son père, ancien élève de l'Ecole Polytechnique, officier sous Napoléon Ier, était fort peu musicien. D'un premier premier mariage il eut quatre enfants, dont aucun ne fut musicien. En secondes noces il épouse alors Mlle de Marancourt, pianiste de profession, excellente musicienne. De ce second lit, il a à nouveau quatre enfants ; tous sont doués pour la musique et parmi eux, le petit Jules, puisqu'il faut bien tout de même l'appeler ainsi, qui devait devenir le célèbre compositeur que l'on sait. Est-ce assez net ?

Tendre, aimable, impressionnable, grand nerveux, héréditairement doué pour la musique, Massenet était donc l'incarnation même du tempérament musical typique. Pourquoi, cependant, n'est-il pas vraiment un grand musicien ? C'est qu'il a gâté lui-même, volontairement, ses dons extraordinaires. Il s'est prostitué à la foule. Voulant plaire à tout prix, cherchant le succès, il en fut amené tout naturellement à flatter le goût populaire de la mélodie vulgaire et sentimentale. Loin de moi, cependant, l'idée de lui dénier toute valeur. Il est par excellence le musicien aimé de ceux qui croient savoir ce qu'est la musique et qui en réalité n'y voient qu'un charme pour l'oreille, une romance facile à retenir qu'on peut fredonner en sortant du théâtre et méconnaissent totalement la mystérieuse et profonde puissance de cet art sublime entre tous. Charpentier l'a bien compris, qui fait tenir aux petites arpètes du 2e acte de « Louise » le dialogue

suivant : « J'ai vu Manon — C'est beau ? — Oh oui ! surtout quand elle meurt ».

Massenet en tant qu'homme, m'a dit M. Reynaldo Hahn, c'était un charmeur. Il ne pouvait voir quelqu'un qu'il ne connaissait pas sans vouloir immédiatement le conquérir. Son affabilité et ses dons de séduction étaient extrêmes. Eh bien ! sa musique c'est cela même. Elle charme, mais celui qui veut réfléchir et cherche à comprendre voit les artifices, les procédés, la recherche de l'effet. « Son art voluptueux agit violemment sur les sens, nullement sur le cœur » dit M. Landormy. Ses personnages n'ont aucun caractère, nulle personnalité : Des Grieux et Werther, Saint-Jean-Baptiste ou le Cid Campéador chantent tous de la même manière, l'accent dramatique caractérisé fait défaut.

D'une fécondité extraordinaire, parce que naturellement doué, Massenet n'a jamais cherché à se renouveler. Son genre plaisait...

Son œuvre la plus populaire : « Manon », est aussi la plus réussie, quoique la maigreur, la sécheresse exagérée du style du *Jongleur de Notre-Dame* s'accompagnent peut-être moins de procédés, approchent davantage la sincérité.

Debussy a écrit : « La musique ne fut pas pour Massenet la voix universelle qu'entendirent Bach, Beethoven, il en fit plutôt une charmante spécialité ». Néanmoins, Massenet a écrit quelques fraîches pages, « fleurs aux teintes pâles, dit M. Woollett, qui certes se flétriront assez vite, mais dont le parfum délicat

charme encore bien des cœurs simples ». Et après tout, c'est bien quelque chose.

La musique moderne française nous offre à étudier une riche pléiade de compositeurs, parmi lesquels brille un grand novateur, qui allait ouvrir à la musique une nouvelle voie et la dégager de l'écrasante emprise wagnérienne, dans le sillon de laquelle on ne pouvait rien que de stériles efforts après la révélation de l'œuvre colossale du Titan de Bayreuth. Il fallait chercher ailleurs, trouver autre chose. Ce quelque chose d'autre fut apporté au monde des musiciens par *Claude-Achille Debussy.*

Debussy semble être l'un des rares compositeurs chez qui l'hérédité musicale est absente. Toutefois, je n'ai trouvé aucun renseignement sur ses ascendants au-delà du père et de la mère qui ne pratiquaient point la musique. Il serait abusif d'en conclure que Debussy fait exception à la règle. Il naquit cependant avec le tempérament voulu. Rêveur, sensitif, Debussy était un grand nerveux. Il avait horreur de la redondance et de la brutalité et possédait au plus haut point le sentiment du goût et de la mesure. Il fit montre de dispositions précoces pour la musique et c'est une ancienne élève de Chopin qui, l'ayant entendu jouer du piano, déclara qu'il fallait le pousser dans cette voie. Il entrait au Conservatoire à 11 ans.

Enthousiaste de Moussorgsky, Debussy, lettré, raffiné, à la fois impressionniste et symboliste,

recherche les accords rares, les froissements subtils de timbre. « Pelléas et Mélisande », rempli d'une émotion dépouillée et grande par sa simplicité même, est le témoin admirable de la riche et vive sensibilité de Debussy. L'humanité y est profonde et tout le rôle d'Arkel, aussi bien que l'andante du quatuor à cordes, atteignent, sans emphase, à autant de force et de pathétique que l'emportement de la passion romantique.

Camille Saint-Saëns fut un enfant prodige. Sa mère était une artiste, peintre de grand talent, sa tante une excellente musicienne. A trente mois, il nommait les notes. A deux ans et demi il avait terminé en deux mois la méthode de piano de Le Carpentier. A 10 ans il donnait son premier concert public. Son extraordinaire mémoire est restée légendaire ; il avait une étonnante faculté d'assimilation.

Avec ces rares qualités, Saint-Saëns fut-il un grand musicien ? Certain de faire bondir bien des gens, je réponds sans hésitation : non. Il manque précisément à Saint-Saëns le feu divin de cette émotion qui est la fin même de la musique. Architecte parfait et d'une élégance impeccable, presque jamais il ne vibre. Musique de verre, disent les Allemands, d'un joli timbre, mais qui sonne le creux. De sa grande symphonie avec orgue, Willy disait avec humour : « Sous ces voûtes grandioses, je me suis sinistrement enrhumé du cerveau ». La prodigieuse culture musi-

cale de Saint-Saëns et son étonnante mémoire ont souvent nui à son originalité. Willy, toujours incorrigible, croyait reconnaître dans le final de la symphonie en ut mineur plus haut citée, le thème du *Credo* de la messe de Bach : « Si ce n'est lui c'est donc son frère, disait-il ». M. Landormy écrit très justement de la musique de Saint-Saëns : « elle est plus logique qu'harmonieuse, plus satisfaisante pour l'esprit que pour la sensibilité, pour la réflexion que pour l'instinct ; c'est du raisonnement plus que de l'art véritable. L'ensemble est froid ».

Je crois qu'on peut, dans la musique comme dans la peinture, distinguer le dessin et la couleur. Eh bien, si on a pu assez justement comparer Berlioz à Delacroix, je crois qu'on peut dire que Saint-Saëns est le Monsieur Ingres de la musique. Notons bien d'ailleurs que l'émotion qui manque chez Saint-Saëns, au titre primitif si je puis ainsi dire, peut jaillir, secondairement, grâce à la sensation perçue par l'esprit d'une perfection de forme et de construction, d'une matière plastique incomparable, sensation qui ne va pas sans entraîner comme conséquence une certaine émotion.

Mais il est un musicien français chez qui vont se trouver réunies et la perfection de la forme et l'émotion profonde : celui-là, c'est *Gabriel Fauré*. Il naquit à Pamiers, le 13 mai 1845. Son père dirigeait l'Ecole Normale de Foix. Je déplore d'avoir si peu de renseignements sur l'hérédité du plus grand musicien

français moderne. Quoi qu'il en soit, Fauré vint très tôt à la musique. Dès l'âge de 10 ans il entrait à l'Ecole Niedermeyer.

A l'inverse de Massenet, Fauré, jamais, ne descendit d'un pas vers la foule. Fidèle à l'idéal d'un art tout d'émotion intérieure,pas la moindre concession chez lui à la mode, pas la moindre recherche du succès si facile.

Horace a écrit, dans son Epître à Collius : « Qu'on marche avant ou après moi, je ne veux ni atteindre ceux qui me précèdent, ni attendre ceux qui me suivent. » La vie de Gabriel Fauré n'est que l'illustration des vers du poète latin.

D'une sensibilité frémissante, mais pudique, grand nerveux lui aussi, Fauré écrit une musique qui fourmille d'adorables trouvailles de forme, d'une beauté plastique qui rappelle l'antique et sous laquelle se cache, humble et comme timide, une émotion contenue, profonde, exquise. Ah ! non, il n'écrit pas pour la foule et il eût pu prendre pour devise le vers de Verlaine : « Peu soucieux qu'on nous ignore ou qu'on nous voie ». Dédaigneux de la gloire, fier et sans envie, il vécut perdu dans un éternel rêve intérieur. Que d'immortelles beautés dans son œuvre de piano, sa musique de chambre, que d'émotion et de poésie dans ses trois recueils de mélodies dans la Bonne Chanson et les lieder qui suivirent ! Quel plus bel exemple d'étroite alliance entre les vers et la musique que ce parfait chef-d'œuvre qu'est la « Pénélope » de René Fauchois et Gabriel Fauré. Quelle passion et

quel désespoir dans les appels de l'épouse d'Ulysse ! Et la scène finale, où les époux, enfin sont réunis, atteint sans effort, comme en se jouant, à la grandeur épique de l'épopée homérique. C'est un marbre grec tout frémissant d'amour. Comme l'écrit M. Camille Bellaigue, « l'humanité, la vie dont une Pénélope est humaine et vivante, cachée, mystérieuse, mais profonde, se révèle par des mouvements modérés, des traits choisis, qui frappent juste et vont au cœur ».

Je dois à la bonne grâce et à la parfaite obligeance de M. René Fauchois un très précieux document qui nous renseigne, non seulement sur Gabriel Fauré, mais sur tous les musiciens en général et qui nous montre combien la sensibilité est le *primum movens* de la musique, combien la sincérité, la possession par son sujet sont indispensables à l'artiste créateur La création musicale est la manifestation d'une force véritablement élémentaire qui jaillit de son tempérament même, qui ne se fabrique pas, ne se crée pas artificiellement, qu'il doit posséder en naissant.

M. René Fauchois avait conçu une œuvre poétique dont Gabriel Fauré devait écrire la musique et il avait adressé au maître les premières pages de son œuvre. A cet envoi, Fauré répondit par une lettre que M. Fauchois s'est spontanément offert à me communiquer, en m'autorisant à la publier.

Voici cette lettre :

« Cher ami,

« Vous m'avez très simplement et très affectueu-

« sement recommandé de voir et de réfléchir. Depuis
« les quelques minutes que vous avez bien voulu
« passer à côté de moi lundi soir, je n'ai pensé qu'à
« ces premières pages. Elles sont belles, absolument
« belles, et ce n'est pas d'elles, certes, qu'est née la
« frousse terrible qui me travaille ; c'est le fond qui,
« maintenant, me terrifie. On peut dire qu'une des
« rares tueries qui aient été anoblies par un senti-
« ment, c'est les Croisades et cela devrait exalter,
« n'est-ce pas, mon imagination. Hélas, je sens main-
« tenant que je vois de plus près par le fait de la
« réalisation que la conviction va me faire totalement
« défaut. Je sens que le sort de Jérusalem m'est
« indifférent au-delà de tout ce que je pourrais dire
« et que dans ces conditions je travaillerais à froid.
« Tout ce que j'ai pu posséder d'illusion religieuse,
« je l'ai mis dans mon *Requiem*, lequel, d'ailleurs,
« est dominé d'un bout à l'autre par ce sentiment
« bien humain : la confiance dans le repos éternel.
« D'autre part, je me suis senti tout de suite saisi
« par l'image terrible de Parsifal ! Le mysticisme
« musical est forcément borné dans ses manifesta-
« tions : les pélerins du Tannhauser (et combien nos
« chevaliers leur ressembleraient !), les chevaliers du
« Graal, les voix d'enfants dans la coupole du temple
« représentent pour moi le dernier mot de ce qui
« peut se dire dans ce style fait forcément de gravité,
« de solennité et de mystère. On ne peut pas renou-
« veler cela. Donc, cher ami, j'ai le trac, le vrai trac,
« et je veux vous le dire avant de vous laisser aller

« plus loin. J'ai peur de n'être pas emballé, ce qui, « pour moi, est de nécessité primordiale. Avec « Pénélope vous avez admirablement traduit et vous « m'avez fait traduire de l'humanité, et de la plus « noble et de la plus poignante. Vous m'avez fourni « des situations et des personnages sans pareils. En « réalité, je n'ai pu travailler à Pénélope que trois « mois par an, le temps des vacances, pendant cinq « ans. Maintenant je puis travailler tous les jours « jusqu'à mon jour dernier », comme dit l'un de « vos personnages ! Oh, je vous en prie, trouvez le « pendant de cette merveille !

« Voudriez-vous, Lucy et vous... etc...

« Mille et une amitiés et mille excuses pour mes « peurs.

« Votre

GABRIEL FAURÉ. »

Concluons avec M. Louis Vuillemin : « L'éternelle jeunesse appartient à celui qui, chantant toutes les heures de sa vie, sut chanter en même temps toutes les heures de la nôtre. Car son chant est le chant dont nous voudrions dire et nos peines et nos joies, et nos tendresses et nos espoirs. »

Au physique, m'a dit M. Georges Pioch, les deux fils de Fauré ont l'air de s'être partagé la tête du père. En Philippe Fauré-Frémiet, ce qui était noblesse de volupté chez le père est devenu mysticité chrétienne chez le fils.

Paladilhe, fils d'un médecin très musicien et flûtiste amateur, apprit le solfège en un mois vers l'âge de trois ans. Il entra au Conservatoire à dix ans et obtint le Prix de Rome à seize ans. Ce cas de précocité peu ordinaire fit l'objet d'un rapport de Nisard à l'Académie des Sciences.

Gustave Charpentier, élève de Massenet, fit montre de dispositions musicales précoces. Discutée et discutable peut-être par endroits, « Louise » renferme maintes beautés et la « Vie du Poète » contient des scènes d'une réelle puissance.

De *Henri Rabaud*, *Roger Ducasse*, *Marcel-Samuel Rousseau*, *Erlanger*, *Grovlez*, *Busser*, *Jean Cras*, *Georges Huë*, *Messager*, *Gédalge*, *Xavier Leroux*, *Paul Vidal*, *Philippe Gaubert*, *Levadé*, *Max d'Olonne*, *Marc Delmas*, etc..., je ne sais rien de l'hérédité, non plus que de *Roussel*, *A. Mariotte*, *Samazeuilh*, *Le Flem*, *Dupin*, remarquable autodidacte, *G. Dupont*, mort à 36 ans, *André Caplet*, *Louis Aubert*, *Sylvio Lazzari*, *Ladmirault*, *Inghelbrecht*, *Alexandre Georges*, *Bachelet*, *Koechlin*, *Florent Schmitt*, *Louis Vierne*, *H. Février*, *A. Doyen*, *G. Migot* et les Six : *Germaine Tailleferre*, *Darius Milhaud*, *Honegger*, *Poulenc*, *Auric*, *Durey*, tous musiciens contemporains sur lesquels manquent les données biographiques.

J'ai eu la bonne fortune de pouvoir en rencontrer quelques autres. Je rapporterai plus bas les renseignements qu'ils ont eu l'amabilité de me donner.

Camille Chevillard était le fils d'un célèbre violoncelliste, professeur au Conservatoire. Il fut le plus

magnifique conducteur d'orchestre qu'il m'ait été donné d'entendre, mais son œuvre de compositeur n'est point négligeable.

Maurice Ravel occupe une place à part parmi les musiciens célèbres de l'heure présente. Je ne sais rien de son ascendance, mais il fit preuve de dispositions musicales précoces. Ce fut un scandale lorsqu'en 1904 il fut éliminé du concours de Rome après le jugement préliminaire. Finesse, esprit, extrême originalité sont ses qualités les plus évidentes. Et l'émotion dans son œuvre, pour cachée qu'elle soit, n'en est point si absente qu'on a bien voulu le dire.

Alfred Bruneau naquit à Paris en 1857. Sa mère était peintre. Son père, excellent musicien, jouait du violon. Sincérité dramatique et force communicative de l'émotion sont les essentielles vertus de la musique de théâtre de M. Alfred Bruneau.

Fernand Le Borne est le fils d'un professeur au Conservatoire de Paris. Il a produit des œuvres remarquables, aussi bien dans le domaine de la musique symphonique que dans celui de la musique dramatique.

Famille éminemment musicienne, que celle des *Boulanger*. La *grand'mère* de Nadia et Lili Boulanger fut la célèbre cantatrice qui créa la « Dame Blanche ». Leur *mère*, d'origine russe, sans exercer la musique comme profession, possédait des dons merveilleux pour cet art. Le *grand-père* était professeur de musique ; le *père* fut prix de Rome de composition musicale et professeur au Conservatoire. *Nadia Boulanger*

fit montre de dispositions extrêmement précoces et obtint le second prix de Rome. Sa sœur, *Lili Boulanger*, obtenait à 20 ans le Grand Prix de Rome et mourait à 24 ans, laissant quelques œuvres magnifiques de puissance et d'émotion qui permettent d'augurer de ce qu'eût été son exceptionnelle carrière, si la mort ne l'eût ravie si jeune à la musique.

Je vais maintenant rapporter, pour terminer cette étude, ce qu'ont bien voulu me dire d'eux-mêmes quelques musiciens contemporains notables, avec qui j'ai eu le plaisir de m'entretenir.

Reynaldo Hahn fut un enfant prodige. A 22 mois, il se couchait au pied du piano, enchanté par les sons qui en sortaient. J'ai cité dans un chapitre précédent ce que disait de lui Alphonse Daudet. M. R. Hahn réussit dans la musique avec une prodigieuse facilité signature de ses dons innés. Notons ici, chose peu connue je crois, que M. Hahn adore tout ce qui est médecine ou petite chirurgie et qu'il regrette de n'avoir pas fait ses études médicales !

Charles Friant n'est point compositeur, mais j'ai voulu étudier toutes les manifestations du tempérament musical. M. Friant, magnifiquement doué pour la scène, est à l'heure actuelle le plus remarquable ténor de l'Opéra-Comique. Il ne vint d'ailleurs au théâtre lyrique qu'après avoir été acteur dramatique. Il m'a dit combien, grand émotif, il adora tout jeune la musique. Il est d'une grande sensibilité et vit réellement ses rôles, sans cependant perdre pour cela le « self-contrôle » indispensable.

M. Maurice Emmanuel, professeur d'histoire de la musique au Conservatoire de Paris, est un partisan convaincu de l'hérédité musicale. Il estime que, dans la musique, la sensibilité est tout. On fabrique, par une éducation bien conçue, chaque année au Conservatoire, un grand nombre d'excellents techniciens d'un instrument. Sur ce grand nombre, quelques-uns seulement deviennent par la suite de vrais virtuoses : ce sont ceux-là que l'hérédité à marqués, qui ont apporté en naissant le tempérament sans lequel l'éducation ne peut rien. M. Maurice Emmanuel estime que la plupart des musiciens sont de véritables névropathes.

M. Paul Paray, Grand Prix de Rome, compositeur remarquable, a succédé à M. Chevillard à la tête de l'Association des Concerts Lamoureux et s'est révélé ainsi comme un magnifique chef d'orchestre.

Son père était chef de la musique municipale du Tréport et cherchait sans cesse à atteindre dans son art à plus de beauté et plus de profondeur. Il fonda des chœurs composés de matelots et de leurs femmes, à qui il faisait exécuter de grandes œuvres, telles que la « Création » de Haydn, ou « L'Enfance du Christ » de Berlioz. M. Paray pense que son père possédait un ensemble de qualités potentielles, de possibilités non réalisées, dont lui-même a hérité et qui se sont développées chez lui par une éducation judicieuse. Ses dispositions musicales furent très précoces : à 5 ans il adorait déjà la musique ; à 6 ans il jouait du tambour dans la musique de son père

pour accompagner l'exécution des pas redoublés. Cela sans doute n'a pas été étranger au développement du sens du rythme qui, chez M. Paray, atteint à la perfection et donne à ses exécutions orchestrales une puissance, une envolée à laquelle seul parmi les chefs d'orchestre français contemporains atteignit Camille Chevillard.

La *mère* de M. Paray n'avait pas de culture musicale, mais un instinct extraordinaire, une sensibilité et une compréhension prodigieuses. Elle était contralto dans les chœurs de son mari.

Deux *oncles* et un *grand-oncle* du côté maternel étaient excellents musiciens.

Le *frère* de M. Paul Paray est très musicien également.

Une *sœur*, morte il y a deux ans, avait fait montre de capacités musicales remarquables. M. Paray m'a dit avoir vu peu de femmes au Conservatoire aussi extraordinairement douées pour la musique que l'était sa sœur.

En somme, conclut M. Paray, j'appartiens à une famille essentiellement musicienne, dont tous les membres étaient musiciens.

Alfred Cortot, grand virtuose du piano, n'est point fils de parents musiciens. Cependant, ses deux sœurs sont pianistes comme lui-même. La profondeur de l'émotion, la sensibilité frémissante, classent M. Cortot au premier rang des maîtres actuels du piano.

M. Jacques Thibaud, le plus célèbre violoniste français contemporain, est le fils d'un violoniste. Ses

six frères sont tous musiciens. Il était étonnamment doué pour la musique et se jouait des difficultés techniques de l'instrument, preuve de l'existence chez lui d'une hérédité motrice d'origine paternelle.

M. Pablo Casals est à l'heure actuelle, dans le monde entier, le maître incontesté du violoncelle. Il m'a dit que ses parents n'étaient pas musiciens. Cependant, chez lui, le sentiment de la musique se manifesta tout puissant, sans le secours de l'éducation. La musique est pour lui un besoin, au même titre que le boire et le manger. Il se demande si le sens musical ne serait pas tout simplement une faculté naturelle, comme l'est par exemple l'intelligence.

M. Raoul Laparra est bien certainement un des musiciens les plus sincères, les plus passionnés, les plus émouvants de l'heure actuelle. Sa « Habanera », drame lyrique sombre et bouleversant par la sobriété même de son émotion tout intérieure, est un absolu chef-d'œuvre. De cela, les abonnés et le public ordinaire de l'Opéra-Comique s'apercevront lorsqu'ils comprendront quelque chose à la musique. Pas de sitôt par conséquent. Pour le moment, « Paillasse » et « La Tosca » font leurs délices. Car tel est le goût musical français en 1925... Disons à leur décharge que le système d'instruction actuel ne fait absolument rien pour éduquer ce goût et que la musique semble être considérée comme à peu près inexistance, alors que l'art d'extraire la racine cubique d'un nombre est enseigné avec force détails aux jeunes candidates au brevet supérieur...

Le *père* de M. Raoul Laparra, grand original, grand nerveux, possédait une très grande musicalité et une sensibilité musicale extrême, sans aucune culture. Son hérédité, fort complexe, est à la fois espagnole, italienne et française d'Auvergne. Il voulait faire des artistes de tous ses enfants.

Sa *mère*, calme et pondérée, au contraire, était très artiste et possédait le sens de la beauté plastique de l'harmonie des proportions. Ces qualités dissemblables des parents devaient se combiner chez les enfants.

William Lapara, frère de M. Raoul Laparra, fut grand prix de Rome de peinture. De sa mère il avait hérité des dons pour les arts plastiques. Très sensible, mais calme extérieurement, il sentait intensément la musique.

Un autre *frère* de M. Raoul Laparra, *Edouard Laparra*, de tempérament très nerveux, très réceptif, est, aux côtés de M. William Cautrelle, l'un des premiers violons de l'Association des Concerts Colonne.

Tous les autres frères de M. Raoul Laparra, dont un est médecin, ont un goût marqué pour la musique; l'un d'entre eux est un esprit essentiellement pratique et réalisateur.

M. Raoul Laparra, grand nerveux lui-même, d'une sensibilité et d'une émotivité extraordinaires, poète autant que compositeur, puisqu'il écrit entièrement ses pièces, paroles et musique, était également doué pour le dessin. Sa modestie m'a empêché de me parler beaucoup de lui. Mais M. Alfred Cortot m'a conté,

qu'alors qu'il était son condisciple au Conservatoire. M. Raoul Laparra, en attendant le professeur, émerveillait ses jeunes camarades en leur racontant des histoires qu'il illustrait au fur et à mesure de petits croquis improvisés qui étaient, m'a dit M. Cortot, de véritables petits chefs-d'œuvre.

M. Laparra a un *fils* dont il n'a pas commencé l'éducation musicale, mais qui chante très juste et a une mémoire musicale étonnante et à retardement si l'on peut ainsi dire. Longtemps après l'audition d'une œuvre, un fragment lui revient et il le chante en entier et très juste. Toujours ce fragment est l'un des plus essentiels, des plus typiques.

M. Laparra a écrit de charmantes mélodies, des pièces de piano et un poème-symphonique avec piano principal, mais il est surtout un grand compositeur de théâtre (« La Habanera », « La Jota », « Le Joueur de Viole »).

Sa musique, essentiellement personnelle, ne s'apparente à aucune école. Extrêmement simple, elle émeut violemment parce qu'elle n'est que le langage de l'émotion de l'auteur. Nerveuse, chaude, colorée, inspirée, en plusieurs œuvres, du folklore espagnol, elle est surtout pleine d'une sensibilité intense qui n'est d'aucun pays, mais simplement humaine.

C'est toute une dynastie de musiciens que la famille des *Casadesus* qui est d'origine lointaine espagnole, puis de Cahors.

M. *Francis Casadesus* m'a aimablement renseigné.

Sa bisaïeule avait le tempérament ardent et sauvage des Espagnols anciens. Il ne faisait pas bon mériter son inimitié. Elle faisait simplement brûler un cierge pour demander au Ciel la mort de ses ennemis. Après quoi, elle en faisait brûler un nouveau pour se faire absoudre.

Sa grand'mère était une artiste au cœur exquis. Amie de Sarah Bernahardt, elle joua la comédie.

Son oncle, Gustave Sénéchal, était violoniste.

Son père, inventeur d'un appareil de transposition, pauvre, mais doué d'une santé prodigieuse qui lui permit un travail intense, était violoniste de bal, ami d'Olivier Métra. Il eut treize enfants.

A dix ans et demi, Francis Casadesus jouait du violon à l'Alcazar d'hiver, puis il fut chef d'orchestre. Compositeur, il a donné surtout des œuvres théâtrales fort remarquables.

Trois sœurs sont : l'une virtuose, les deux autres professeurs de piano.

Son frère, *Robert Casadesus*, fut prix d'harmonie du Conservatoire. Compositeur d'opérettes.

Robert Casadesus, fils du précédent, est le célèbre virtuose du piano que l'on connaît. Il compose.

Henri Casadesus, autre frère de Francis, est le directeur de la Société des Instruments anciens. Plein d'esprit, il est l'auteur de musiques charmantes, parmi lesquelles une opérette : « Le Rosier », œuvre parfaitement réussie et pleine de trouvailles.

Regina Pattorni, sœur de Francis, claveciniste célèbre.

Marcel Casadesus : Remarquable violoncelliste du quatuor Capet. Très grand artiste, profond, d'une sensibilité intense. Fut tué à la guerre en 1914.

Marius Casadesus, violoniste, très bon musicien de chambre.

Un fils de M. Francis Casadesus, enfin, a embrassé la carrière des lettres. Très musicien, critique, il a fait de remarquables études musicales.

Après cette très belle famille de musiciens, citons encore :

M. Henri Busser, le très remarquable chef d'orchestre de l'Opéra et compositeur de valeur, « Colomba » est là pour le prouver, est le fils d'un organiste à la cathédrale de Toulouse, compositeur, homme fin et cultivé. Son grand'père maternel avait été directeur du Théâtre du Capitole.

M. Inghelbrecht qui, comme directeur de la musique à l'Opéra-Comique et comme compositeur, est également renommé, est né de parents tous deux musiciens. Il nous a, au pupitre de la salle Favart, donné récemment d'admirables exécutions de Pénélope, de Pelléas et de Cosi fan Tutte.

M. Francis Touche, avec qui j'ai pu causer durant ces dernières vacances, au Casino du Crotoy où il est directeur de la musique, ne croit guère à l'hérédité musicale. Et pourtant... son frère, *M. Firmin Touche,* n'est autre que le violon solo de l'Opéra.

M. Maurice Frigara, le nouveau directeur des études musicales à l'Opéra-Comique, est un parfait

chef d'orchestre de théâtre. Je n'ai pas de renseignements sur sa famille. Cependant, je pense que *M. Edouard Frigara,* chef d'orchestre au Trianon-Lyrique, doit être son frère.

Je citerai encore la famille des *Ciampi* qui compte *M^me^ Ritter-Ciampi,* la célèbre cantatrice, et *M. Marcel Ciampi,* très remarquable virtuose du piano, et la famille des *Benedetti,* où tout le monde est musicien, véritable pléïade d'instrumentistes à cordes. dont l'un des membres, *M. René Benedetti,* ancien violon solo du Casino de Dieppe, est un des jeunes virtuoses du violon les plus en vue.

CONCLUSIONS

Et maintenant il faut conclure.

Je ne me dissimule pas combien ce petit travail est imparfait et incomplet. Sur beaucoup de sujets qu'il ne fait qu'effleurer, j'aurais voulu davantage pouvoir m'étendre. Sur beaucoup de musiciens, surtout parmi les contemporains, je n'ai eu que peu ou pas de renseignements au point de vue de l'hérédité. Et cependant, j'aurais voulu que cette étude fût aussi complète que possible. J'aurais voulu qu'on prît à la lire autant de plaïsir que j'en eus moi-même à l'écrire, et j'aurais voulu fondre en un harmonieux amalgame la rigueur de la science et l'amour de l'art. J'aurais voulu... c'est l'éternelle histoire, vieille comme le monde, des velléités qui sont grandes et de la réalisation qui, toujours, est petite. Et le coup d'œil après, sur ce qu'on a fait, alors qu'on est encore tout plein de ce qu'on aurait voulu faire, jamais, ne va sans quelque amertume.

Tout de même, je voudrais, qu'un peu, ma conviction se montrât convaincante. Ce que je pense se peut

résumer en quelques propositions précises que je crois indiscutables. Les voici :

Le mot : musicien, étant pris dans le sens strict que nous avons longuement précisé :

Nous concluons que :

— L'oreille est l'organe essentiel du musicien. On a ou on n'a pas une bonne oreille. L'éducation développe les qualités d'une oreille, elle ne peut les créer. L'hérédité seule fait naître avec un organe plus ou moins parfait, plus ou moins perfectible.

— L'hérédité des capacités musicales spécifiques est démontrée par les travaux américains que j'ai rapportés. La transmission de ces capacités élémentaires semble, dans une certaine mesure, conforme aux règles édictées par Mendel.

— Pour comprendre, pour sentir la musique, en un mot pour être musicien, il ne suffit pas de posséder ces qualités élémentaires. Il faut encore le tempérament spécial de l'artiste. Ce tempérament me semble, dans la totalité des cas, consister en une combinaison de ces constitutions que les psychiatres français ont décrites sous le nom de *constitution émotive* et de *constitution cyclothymique*. Ces constitutions résultent exclusivement du jeu de l'hérédité. On naît artiste, on ne le devient pas.

— De plus, certaines catégories de musiciens doivent posséder des dispositions particulières.

— Le virtuose doit posséder un ensemble spécial de possibilités motrices. L'éducation, l'exercice développent ces dispositions. Ils ne peuvent les créer.

L'existence de ces capacités est la manifestation d'une hérédité motrice.

— Le chanteur doit posséder un organe de la phonation doué de propriétés particulières de sonorité, de timbre, d'étendue, de puissance. L'éducation perfectionne ces qualités. Elle ne les crée pas. L'existence de ces propriétés de la voix résulte d'une hérédité particulière.

— En substance donc, c'est l'hérédité seule qui fait le musicien. L'éducation, le milieu, le développement, le perfectionnent : rien de plus.

Heureux ceux qui naissent capables de sentir et de comprendre cette grande voix inspirée qu'est la musique.

Une légende d'un monastère des bords du Rhin dit qu'une religieuse passa trois cents ans à écouter l'oiseau de la forêt.

Une autre légende conte qu'une femme, sous Louis le Débonnaire, entendant l'orgue pour la première fois, mourut de ravissement.

« Ainsi, dit Michelet, dans les légendes allemandes, la musique donne la vie et la mort. »

C'est la vie qu'elle donne, une intensité et une profondeur de vie que rien n'égale.

On sait tout le mal que dit Shakespeare dans Schylock, de « l'homme qui n'a pas de musique en lui ». Plaignons-le. Celui-là est bien pauvre qui, trébuchant sous le lourd fardeau des misères journalières, n'a point, pour lui éclairer la route, lui insuffler vigueur

et foi, la flamme consolatrice d'un peu d'amour, d'un peu d'art, d'un peu d'idéal...

C'est de la grande voix inspirée des Beethoven et des Schumann, que Verlaine pouvait dire :

Ecoutez la chanson bien douce
Qui ne pleure que pour vous plaire.
Elle est discrète, elle est légère :
Un frisson d'eau sur de la mousse.

Elle dit, la voix reconnue,
Que la bonté c'est notre vie,
Que de la haine et de l'envie
Rien ne reste, la mort venue.

Accueillez la voix qui persiste
Dans son naïf épithalame.
Allez, rien n'est meilleur à l'âme
Que de faire une âme moins triste !

Nous autres, médecins, qui pansons et calmons les plaies et les souffrances d'un pauvre corps en maladie, et vous autres, artistes, qui offrez aux âmes douloureuses et aux cœurs qui souffrent le divin baume d'un peu d'illusion, nous pouvons nous donner la main... Nos tâches sont les mêmes.

Elles sont également grandes, également belles.

Vu : *Le Président*,
P. MÉNÉTRIER.

Vu : *Le Doyen*,
ROGER.

Vu et PERMIS d'imprimer
Le Recteur de l'Académie de Paris,
P. LAPIE.

BIBLIOGRAPHIE

Conklin. — L'hérédité et le milieu.

Herbert Spencer. — Principes de biologie.

Dr Guyénot. — Le mendélisme et l'hérédité chez l'homme.

Yves Delage et Goldsmith. — Les théories de l'évolution.

Appert. — L'hérédité morbide.

Dr Pierre Chantriot. — Les manifestations précoces du génie musical (*Thèse de Lyon*, 1922).

E. Deschanel. — Physiologie des écrivains et des artistes.

Félix Le Dantec. — Les influences ancestrales.

Blaringhem. — L'hérédité expérimentale.

Th. Ribot. — L'hérédité psychologique.

Th. Ribot. — Psychologie des sentiments.

J.-H. Fabre. — Souvenirs entomologiques.

Gley. — Physiologie.

Dr Maurice de Fleury. — L'angoisse humaine.

Combarieu. — La musique.

Dr H. Chomet. — Effets, influence de la musique sur la santé.

Dr Desessarts. — Réflexions sur la musique considérée comme moyen curatif.

Hazel M. Stanton. — Transmission héréditaire des capacités musicales spécifiques.

Dr Fernel. — Les névrosés de la littérature et de l'histoire.

Pr Dupré et Nathan. — Le langage musical.
Dr Vieille. — L'état mental de Beethoven (*Thèse de Lyon*, 1905).
René Brancour. — La maladie de Schumann.
Dr Pascal. — Les maladies mentales de Robert Schumann.
Hugo Riemann. — Dictionnaire de musique.
Fétis. — Biographie des musiciens.
Landormy. — Histoire de la musique.
Henry Woollett. — Histoire de la musique.
Octave Séré. — Chez les musiciens.
Vuillermoz. — Musiques d'aujourd'hui.
Lavignac. — La musique, les musiciens.
Camille Mauclair. — La religion de la musique.
Louis Schneider. — Claudio Monteverdi.
Forqueray. — Les Forqueray.
Grenier. — Bach.
Schweitzer. — Bach.
Tiersot. — Glück.
Brenet. — Hændel.
Th. Wizewa et Sainte-Foix. — Mozart.
Oulibicheff. — Mozart.
Wilder. — Mozart.
Winckler. — Mozart.
Ch. Bouvet. — Les Couperin.
R. Rolland. — Beethoven.
Prod'homme. — La jeunesse de Beethoven.
Audens. — Notice biographique sur Beethoven.
Bourgault-Ducoudray. — Schubert.
Camille Mauclair. — Schumann.
Servières. — Weber.
Landormy. — Brahms.
Lionel Dauriac. — Rossini.
Paul de Stœcklin. — Mendelssohn.
Camille Bellaigue. — Verdi.

Camille Bellaigue. — Gounod.
Berlioz. — Mémoires.
Coquard. — Berlioz.
Calvacoressi. — Liszt.
Vincent d'Indy. — César Franck.
Guy de Pourtalès. — Un homme d'amour : Franz Listz.
Elie Poirée. — Chopin.
Henri Gauthier-Villars. — Bizet.
Bonnerot. — Saint-Saëns.
Calvacoressi. — Moussorgsky.
Schneider. — Massenet.
Lavignac. — Voyage à Bayreuth.
Jean Bartholoni. — Wagner et le recul du temps.
Catulle Mendès. — Richard Wagner.
Romain Rolland. — Musiciens d'aujourd'hui.
Camille Bellaigue. — Conférence sur Gabriel Fauré.
Louis Vuillemin. — Gabriel Fauré.
Dominique Sordet. — Douze chefs d'orchestre.

TABLE DES MATIERES

AVANT-PROPOS 13
PRÉFACE 16
CHAPITRE PREMIER. — L'Hérédité 19
a) Les lois de l'hérédité 30
b) L'hérédité psychologique 50
CHAPITRE II. — La Musique et les Musiciens 66
a) La musique 66
La thérapeutique par la musique 91
b) Les musiciens 103
CHAPITRE III. — L'Hérédité chez les Musiciens 137
a) Etude expérimentale 137
b) L'hérédité chez les musiciens célèbres 151
Monteverdi 152
Les Scarlatti 154
Rameau 154
Les Couperin 157
Les Forqueray 163
Les Philidor 164
Les Bach 166
Haendel 173
Gluck 174
Les Piccini 174
Haydn 176
Les Mozart 177
Beethoven. — La surdité. — La dernière maladie. 183
Schubert 193
Schumann. — La psychose 195
Les Mendelssohn 204
Brahms 206
Weber 207

Rossini 210
Verdi 212
Berlioz 215
Liszt 221
Chopin 226
Wagner 230
Franck 244
L'école de Franck 245
Gounod 248
Bizet 249
Massenet 250
Debussy 253
Saint-Saëns 254
Fauré 255
Les contemporains 260
Conclusions 271